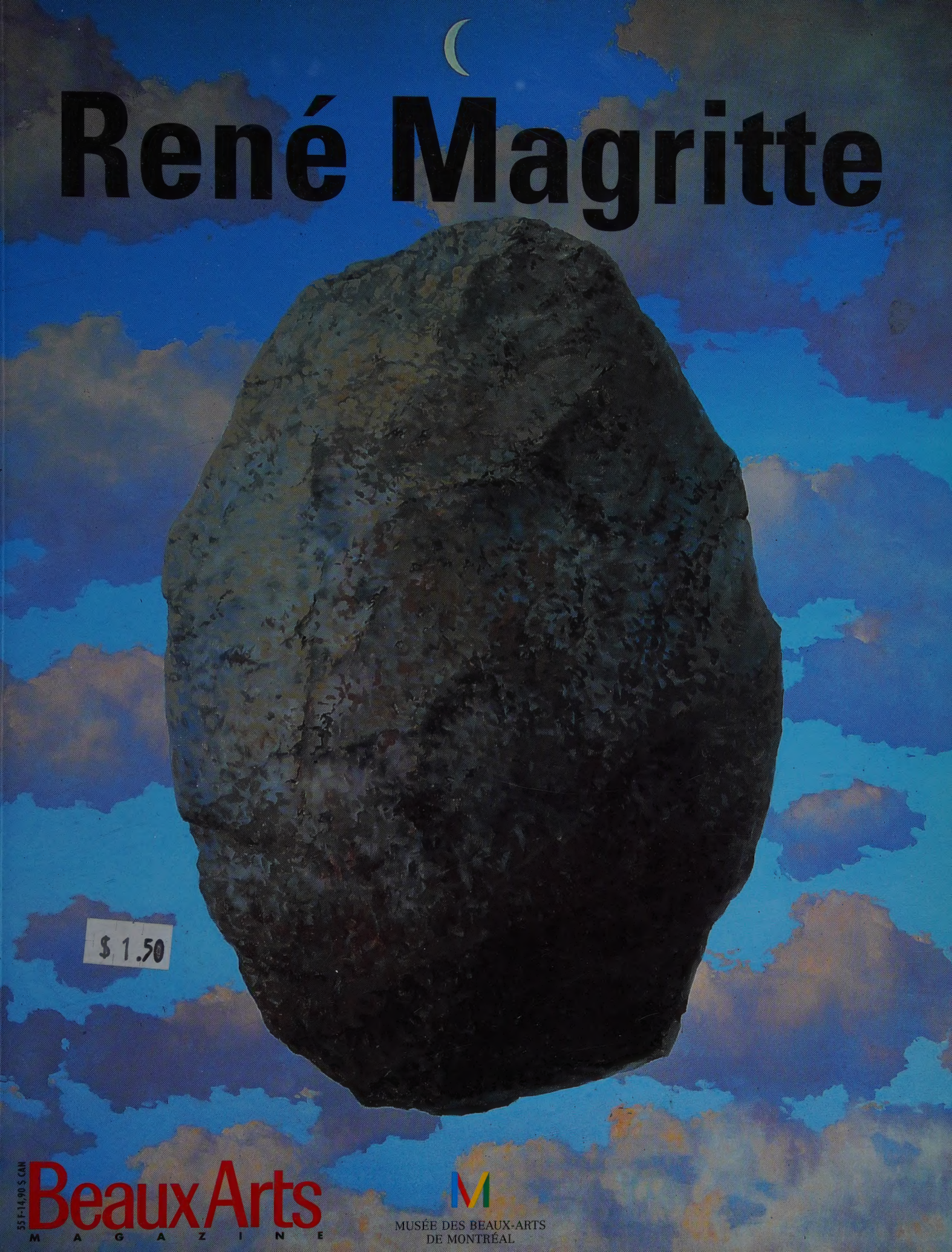
René Magritte

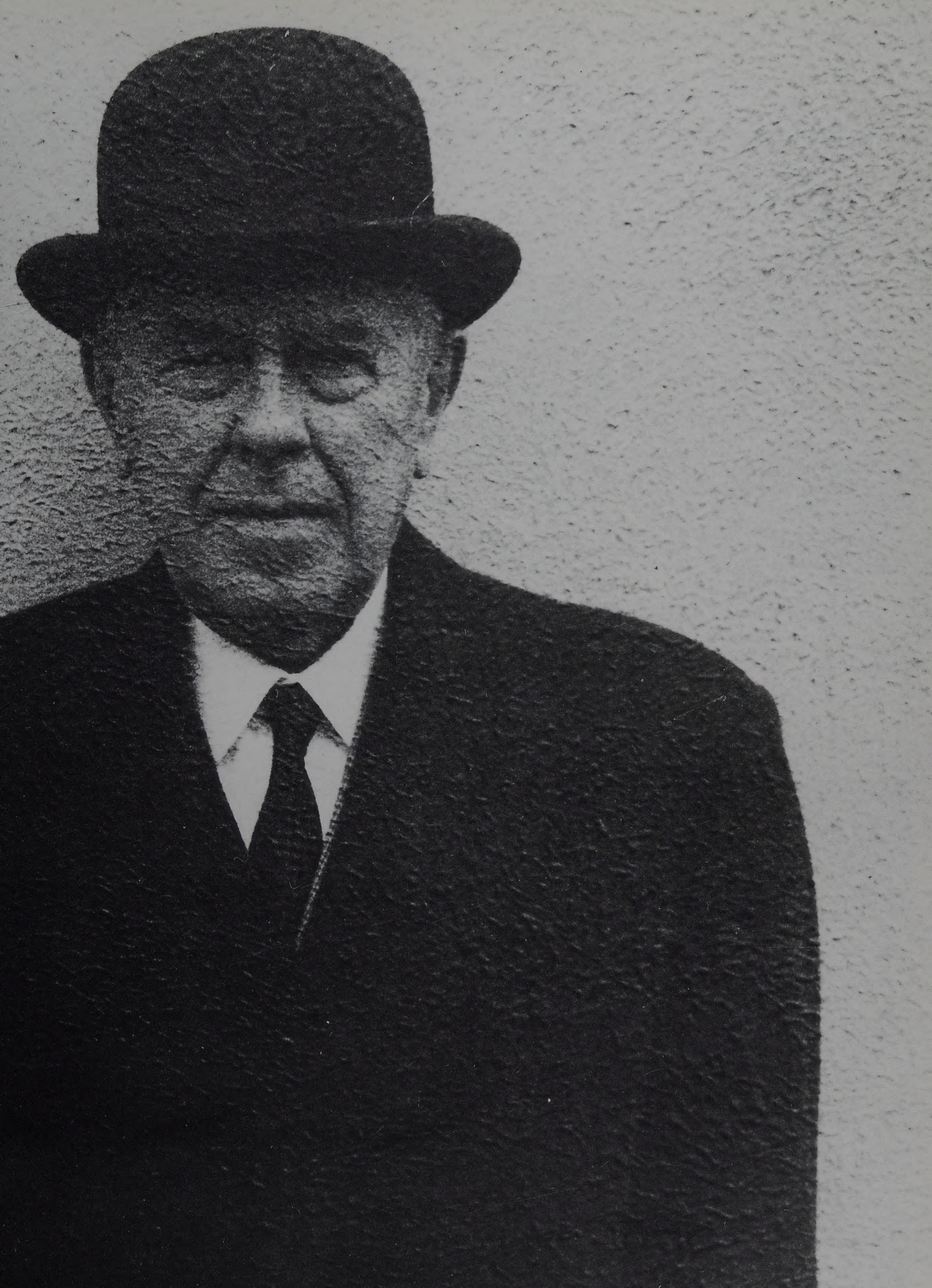


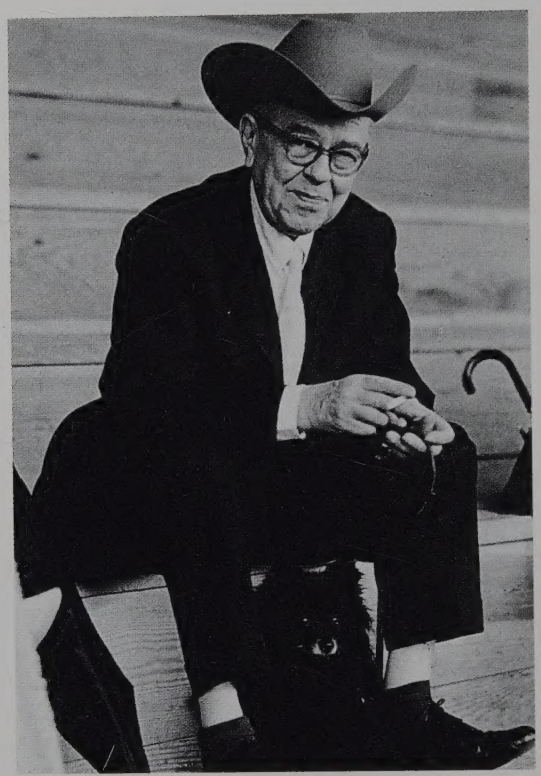
$ 1.50

35 F-14,90 S CAN

BeauxArts MAGAZINE

MUSÉE DES BEAUX-ARTS
DE MONTRÉAL





1

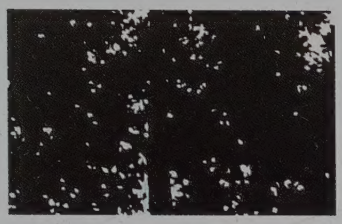
Couverture :
le Sens des réalités,
1963, huile sur toile,
172,5 x 116 cm (détail).
Collection particulière.

Pages 2-3 et 66-67 :
double portrait de Magritte
par Duane Michals, 1965.
Galerie Christine
et Isy Brachot, Bruxelles.

1 **René Magritte au Texas,**
1965. Photo D. R.

SOMMAIRE

Ce numéro est publié à l'occasion de l'exposition «Magritte» organisée par le musée des Beaux-Arts de Montréal du 20 juin au 27 octobre 1996



1 **UN SABOTEUR TRANQUILLE** IL Y A DU DR JEKYLL ET DU MISTER HYDE EN MAGRITTE. SOUS LES DEHORS D'UNE VIE RANGÉE DE PETIT BOURGEOIS, L'HOMME MÈNE UNE CARRIÈRE ARTISTIQUE MARQUÉE PAR LA PROVOCATION. SURRÉALISTE EN BUTTE AUX OUKASES DE BRETON, SYMPATHISANT REBELLE DU PARTI COMMUNISTE, IL SEMBLE NE SE RÉVÉLER TOUT À FAIT QUE PARMI LES POÈTES. PAR HARRY BELLET **PAGE 6**

ÉTUDE DE TABLEAU : LES SIX ÉLÉMENTS PAR DIDIER OTTINGER PAGE 18

2 **L'AMI SURRÉALISTE** APRÈS AVOIR SUBI DES INFLUENCES ARTISTIQUES DIVERSES, MAGRITTE S'ENGAGE DANS LE SURRÉALISME. S'IL PARTAGE AVEC BRETON L'EXPÉRIENCE DU DOUTE ET DE LA RÉVOLTE, IL RÉFUTE FAROUCHEMENT L'AUTOMATISME ET LES PRATIQUES ONIRIQUES PRÔNÉES PAR LE CHEF DU MOUVEMENT FRANÇAIS POUR DÉVELOPPER, À DISTANCE, SON PROPRE SURRÉALISME. PAR CATHERINE VASSEUR **PAGE 20**

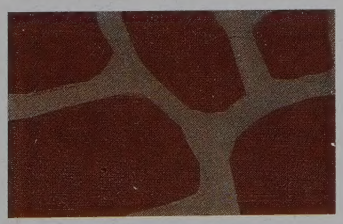
ÉTUDE DE TABLEAU : LA FOLIE DES GRANDEURS II PAR D.O. PAGE 28

3 **MAGRITTE, MODE D'EMPLOI** L'ŒUVRE DE MAGRITTE EST FOISONNANTE, COMPLEXE, ET LE SPECTATEUR SOUVENT S'Y PERD. VOLANT À SON SECOURS, L'ARTISTE A FOURNI UN CERTAIN NOMBRE D'EXPLICATIONS SUR SON ART. SINON UN VRAI «MAGRITTE PAR LUI-MÊME», VOICI DU MOINS UN PARCOURS À TRAVERS LES MOTS ET LES CHOSES QUI PEUPLENT SON UNIVERS MENTAL. PAR PIERRE WAT **PAGE 30**

ÉTUDE DE TABLEAU : LES PROMENADES D'EUCLIDE PAR D.O. PAGE 44

4 **UN MOMENT D'ÉGAREMENT** MAGRITTE S'EST ATTACHÉ TOUT AU LONG DE SA CARRIÈRE DE PEINTRE À ADOPTER UNE FACTURE NEUTRE, IMPECCABLE, DÉLIBÉRÉMENT BANALE. OR VOILÀ QU'EN 1943-1947, IL S'«ÉGARE» À BROSSER SES TABLEAUX DANS UN STYLE DIT «RENOIR», POUR RÉCIDIVER EN 1948, INAUGURANT UNE «PEINTURE VACHE» EMPREINTE D'UN ANARCHISME BAROQUE. PAR HERVÉ VANEL **PAGE 46**

ÉTUDE DE TABLEAU : LA CORDE SENSIBLE PAR D.O. PAGE 52



5 **LES MOTS DE LA PEINTURE** MAGRITTE, QUI AFFIRMAIT QUE LA PEINTURE L'ENNUYAIT, A EN REVANCHE NETTEMENT MANIFESTÉ SON GOÛT POUR L'ÉCRITURE ET LE LANGAGE. SON AMITIÉ AVEC LES POÈTES, SON HUMOUR, SES ÉCRITS NOMBREUX EN TÉMOIGNENT. DANS SON ŒUVRE MÊME, IL FAIT UN USAGE ORIGINAL DES MOTS, NOTAMMENT POUR LES TITRES DE SES TABLEAUX. PAR CHANTAL TURBIDE **PAGE 54**

ÉTUDE DE TABLEAU : LE BLANC-SEING PAR D.O. PAGE 62

REPÈRES BIOGRAPHIQUES ET BIBLIOGRAPHIQUES PAGE 64

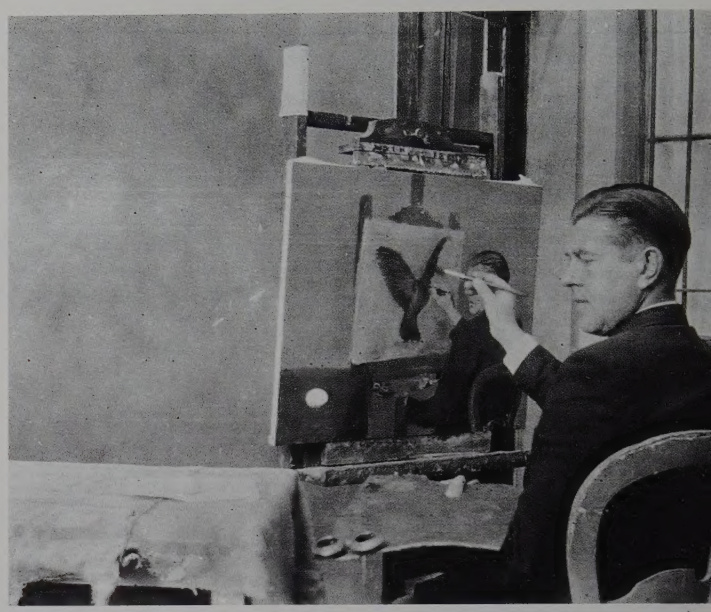
2

2 ***L'Empire des lumières,***
1954, huile sur toile,
145 x 114 cm.
Collection particulière.

Un saboteur tranquille

Il y a du Dr Jekyll et du Mister Hyde en Magritte. Sous les dehors d'une vie rangée de petit bourgeois, l'homme mène une carrière artistique marquée par la provocation. Surréaliste en butte aux oukases de Breton, sympathisant rebelle du parti communiste, il semble ne se révéler tout à fait que parmi les poètes. Par Harry Bellet

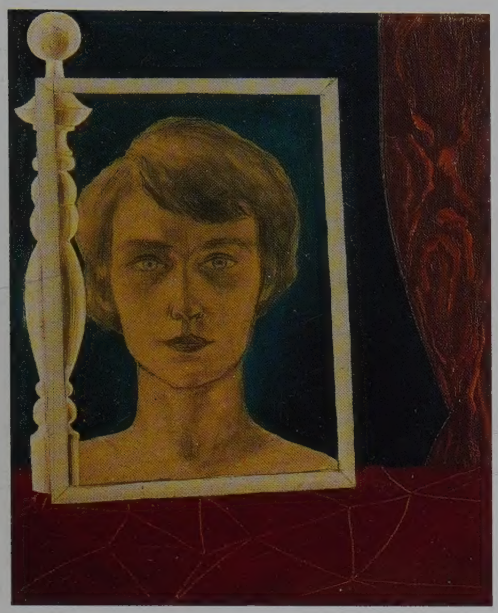
3



4

Enfant, Magritte jouait dans les cimetières. Agé de six ou sept ans, le petit René, en vacances chez ses tantes à Soignies, folâtrait parmi les tombes avec une fillette du voisinage. C'est là, au détour d'un caveau abandonné, qu'il découvrit son premier peintre : «Je trouvai un jour, au milieu des colonnes de pierre brisées jonchant les feuilles mortes, un artiste venu de la capitale qui me paraissait accomplir une action magique. Quand je commençai de peindre moi-même vers 1915, le souvenir de cette rencontre enchantée avec la peinture orienta mes essais dans un sens peu conforme au sens commun».

René Magritte est né le 21 novembre 1898, à Lessines, dans le Hainaut. Son père est négociant, sa mère est suicidaire. En 1912, Regina Magritte, née Bertinchamps, se jette dans la Sambre et se noie. Rien d'étonnant à ce que tous ses amis aient décrit Magritte comme un pessimiste, légèrement anxieux, profondément mélancolique. A ces traits de caractère, il faut ajouter un sentiment de révolte et un mépris complet des conventions. Magritte rencontre sa future femme, Georgette, sur un champ de foire de Charleroi. En 1922 il l'épouse, trouve un emploi dans une fabrique de papiers peints qu'il quitte après une dispute avec le directeur. Magritte est mûr pour le surréalisme. Il a acquis une solide formation académique, de 1916 à 1918, à l'école des Beaux-Arts de Bruxelles. Ses débuts sont marqués par le futurisme italien, mais c'est à De Chirico que vont ses faveurs. Ses premiers tableaux surréalistes datent de 1925. Et c'est en juin 1926 qu'il fonde, avec Édouard Mesens, un groupe surréaliste belge.
En 1927, il se rend à Paris. Avec Georgette, qui ne partage pas du tout ses dégoûts. C'est elle qui insiste pour que le couple ne joue pas à la bohème, en s'installant, comme le ferait un peintre normalement constitué, dans un atelier. Georgette rêve de maison individuelle, de pavillon de banlieue. Les Magritte emménagent donc dans un trois pièces au Perreux-sur-Marne. René peint sur la table de la cuisine. Il gardera cette habitude toute sa vie. Le banlieusard belge se rend cependant aux réunions surréalistes de la rue Fontaine, où il rencontre Eluard, Miró, Arp et Dalí. En 1928, il participe à l'exposition surréaliste organisée au 49 de la rue de Seine dans la galerie de son ami Goemans. Mais le tempérament intransigeant d'André Breton s'accommode mal des habitudes de Georgette, et particulièrement de son catholicisme affiché : le pape du surréalisme et madame Magritte eurent ainsi des mots en 1929 à propos d'une



5

3 ***Le Sorcier,***
1951, huile sur toile,
34,8 x 45,5 cm.
Collection particulière.
Courtesy galerie Christine
et Isy Brachot, Bruxelles.

4 **Magritte peignant**
la Clairvoyance,
1936. © Photothèque
René Magritte/Giraudon.

5 ***Portrait***
de Georgette Magritte,
1926,
huile et crayon sur toile,
55 x 45 cm.
MNAM, Centre Georges
Pompidou, Paris.

6

6 ***L'Idée fixe,***
1928-1929, huile sur toile,
81 x 116 cm.
Collection particulière.

7

7 ***Le Libérateur,***
1947, huile sur toile,
99 x 79 cm.
Los Angeles County
Museum of Art.

8 ***Portrait de Rachel Baes***
ou *Shéhérazade,*
1947, gouache sur papier,
17 x 13 cm.
Collection particulière,
Anvers.

8

9 **Les Surréalistes belges,** 1922.
Courtesy galerie Christine et Isy Brachot, Bruxelles.

9

croix que Georgette portait en sautoir. Pourtant Magritte, tolérant sans doute par amour de Georgette, ne détestait pas bouffer du curé. En janvier 1936, il cosigne un tract annonçant l'expulsion d'André Souris du groupe surréaliste : Souris a dirigé l'orchestre d'une messe à la mémoire d'Henri Le Bœuf, un des fondateurs du palais des Beaux-Arts de Bruxelles. En 1945, c'est encore Magritte qui illustre d'un photomontage le tract de Marcel Mariën «Hommage du groupe surréaliste de Belgique à Saint-Just. Pie l'obscur», pour le moins anti-clérical.

José Vovelle a noté le contraste saisissant entre l'artiste et l'homme : «Le Bruxellois tranquille qu'est Magritte à son retour de Paris, c'est-à-dire depuis 1930, vit dans un intérieur, celui de la rue Esseghem ou celui de la rue des Mimosas, qui frappe le visiteur par son ordre conforme et ses meubles biens cirés.» Pour George Melly, de la London Gallery, «c'est un agent secret, son propos est de mettre en discussion tout l'appareil de la réalité bourgeoise; comme tous les saboteurs, il évite d'être détecté en s'habillant et en se comportant comme n'importe qui.»
Et comme tous les saboteurs, Magritte bénéficie de la complicité d'un réseau, le cercle des poètes

10 **Couverture de l'édition belge (1934) du livre d'André Breton** ***Qu'est-ce que le surréalisme ?*** **avec une illustration** ***(le Viol)*** **de Magritte.**
© Roger Viollet.

10

11 ***La Condition humaine,***
1948,
gouache et crayon sur papier,
35 x 46,4 cm.
Collection Jasper Johns.

11

chargé, entres autres, de trouver des titres à ses tableaux. Louis Scutenaire, Paul Nougé et Paul Colinet ont en commun l'amour des aphorismes et des textes brefs. Avec Marcel Mariën, bien sûr. En 1946, les deux complices éditent à Bruxelles des tracts anonymes, plutôt scatologiques (*l'Imbécile*, *l'Emmerdeur*, et *l'Enculeur* : ces deux derniers seront saisis par la Poste). Le saboteur ne se calme pas en vieillissant : à l'orée de la cinquantaine, il proteste contre un compte-rendu complaisant de la visite de la reine Elisabeth à une exposition organisée par le parti communiste belge : «Il était au contraire plus utile de se servir de la visite de la reine à des fins de propagande certaine, à la condition de faire sentir avec toutes les formes requises que c'est la reine qui a eu l'honneur d'avoir un contact avec le parti et non le parti d'avoir eu l'honneur insigne en recevant cette vieille putain.»

On le voit, l'homme Magritte n'est pas simple. Ses rapports avec le surréalisme sont également complexes. Malgré l'incident du crucifix de Georgette, ses relations avec Breton restent

12 ***La Belle Captive,***
1950 (?), huile sur toile,
30 x 40 cm.
Collection particulière.

12

longtemps cordiales. En 1932, Magritte signe une pétition de soutien à Aragon inculpé d'incitation des militaires à la désobéissance pour son poème *le Front rouge*. L'année suivante, il collabore aux numéros 5 et 6 de la revue *le Surréalisme au service de la révolution* et au recueil dédié à Violette Nozières que publient les surréalistes français en hommage à la jeune parricide. En 1934, son tableau *le Viol* illustre la couverture de l'édition belge de *Qu'est-ce que le surréalisme ?* d'André Breton, et en juillet 1935, Magritte cosigne le tract «Du Temps que les surréalistes avaient raison», déclaration de guerre de Breton au stalinisme. De leur côté, les surréalistes français, qui organisent une grande exposition internationale à Paris, en 1938, font une large place à l'œuvre de Magritte. Les choses se gâtent après la guerre. En 1946, le manifeste du «surréalisme en plein soleil, l'expérience continue», que rédigent Magritte, Mariën, Scutenaire et Nougé, est désapprouvé par Breton qui n'apprécie ni l'absence de considérations politiques, ni l'exaltation du plaisir que prône le texte. L'année suivante, Magritte signe le tract «Pas de quartiers dans la révolution !»,

13

14

pro-communiste et dirigé contre Breton. Ce dernier réplique en juillet 1947 à l'occasion de l'Exposition internationale du surréalisme organisée à Paris à la galerie Maeght.

Si les rapports de Magritte avec Breton sont houleux, ceux qu'il entretient avec le parti communiste ne le sont pas moins. Sa première adhésion date de 1932. En 1934, il est co-fondateur de l'Action révolutionnaire culturelle (ARC) à Bruxelles avec Storck, Nougé, Mesens, Scutenaire et Souris. Union d'intellectuels contre le fascisme, l'ARC marque néanmoins une distance avec le parti communiste. En mai 1936 cependant, Magritte se réaffilie au PC belge. Il contribue en 1939 à une vente d'œuvres au profit de l'Espagne républicaine, et publie, dans le *London Bulletin*, «l'Art bourgeois», qui stigmatise toute peinture non révolutionnaire. En septembre 1945, ultime adhésion au parti communiste belge, annoncée dans son quotidien *le Drapeau rouge*. Magritte abandonne définitivement le Parti dix-huit mois plus tard en demeurant un compagnon de route. Ce qui ne va pas sans heurts : ainsi, en 1950, des toiles destinées à l'exposition «l'Art et la Paix» organisée à Lyon ont été soumises à la critique des militants ouvriers à Anvers et à Bruxelles. Magritte proteste, en vain.

Le public bourgeois n'a pas ces réticences. Certes, les débuts de Magritte sont difficiles. Il a un contrat avec la galerie le Centaure à Bruxelles dès 1926. Mais la crise de 1929 survient, et le Centaure fait faillite. Magritte doit vendre sa bibliothèque et vivre de dessins publicitaires. L'exposition «Fantastic art, Dada and Surrealism» au musée d'Art moderne de New York en 1936 lui vaut une reconnaissance internationale. De ce point de vue la fin de la vie de Magritte est heureuse, d'autant qu'il n'hésite pas à reproduire certains de ses tableaux les plus célèbres pour quelques amateurs fortunés et peu regardants. C'est ce léger travers que Mariën égratigne dans

13 ***La Grande Table,***
1962, huile sur toile,
54 x 65 cm.
Diane S. A.

14 ***Suzanne Spaak,***
1936, huile sur toile,
60 x 81 cm.
Madame L. M. Spaak Bennani.

15 ***La Promesse,***
1950, huile sur toile,
24 x 33 cm.
Collection particulière.

15

16 ***Le Philtre,***
1951, huile sur toile,
45,7 x 38,1 cm.
New Orleans Museum of Art.

17 ***L'Homme et la forêt,***
vers 1965,
gouache sur papier,
49 x 29 cm.
Collection particulière, Anvers.

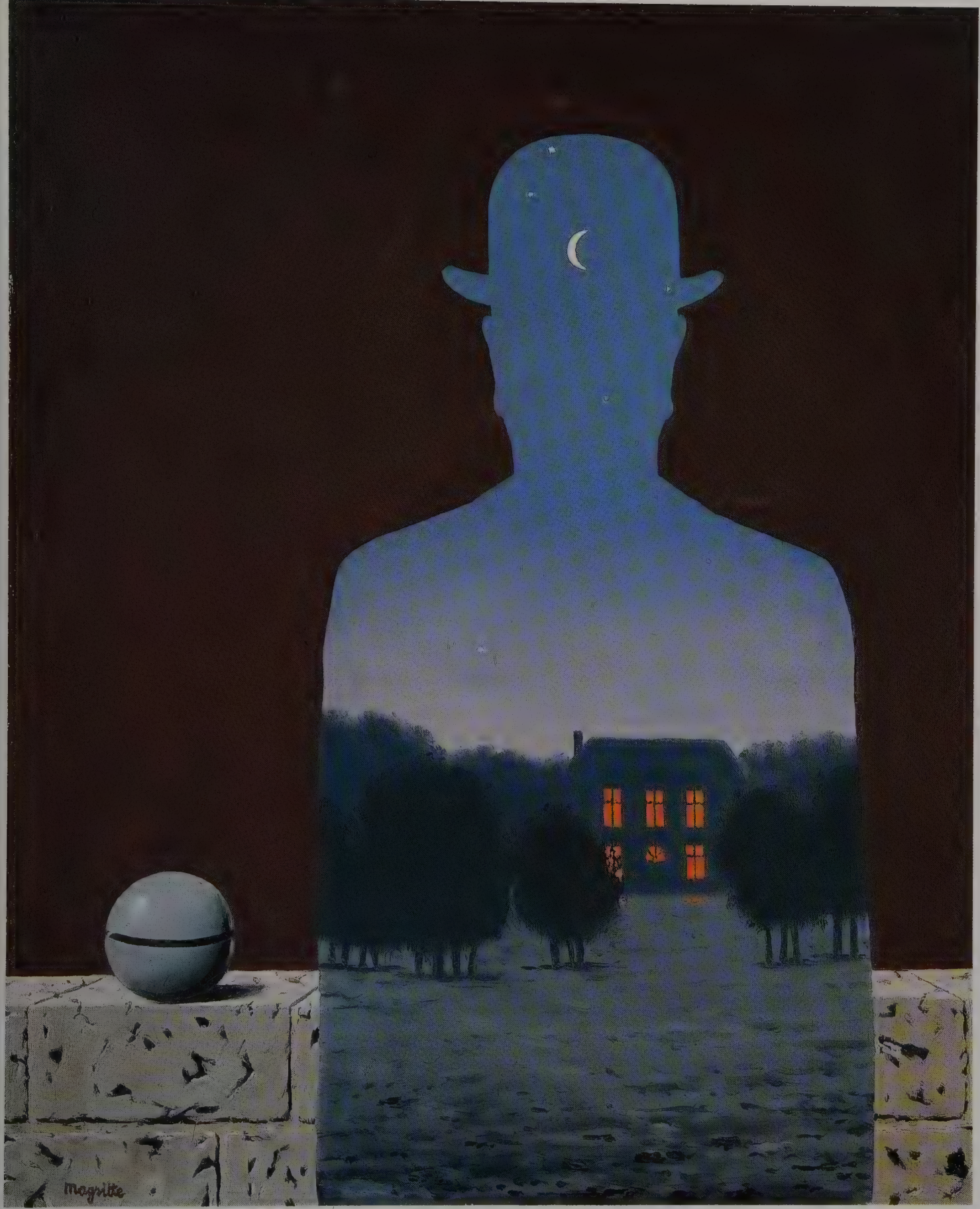
18 ***L'Heureux Donateur,***
1966, huile sur toile,
55 x 45 cm.
Musée communal d'Ixelles,
Bruxelles.

16

un tract en 1962, au moment de la rétrospective consacré au maître à Knokke-le-Zoute. Faussement attribué à Magritte, et illustré d'un billet de 100 francs substituant son portrait à celui du roi, le tract annonce une grande promotion sur sa peinture, «pour la mettre à la portée de toutes les bourses.» Suit une liste de prix où le tableau *la Condition humaine* (11) vaut de 5 000 à 4 000 francs belges, tarif dégressif selon qu'elle a vue sur la mer, la campagne ou la forêt. Une commande de douze exemplaires de *Magie noire* (34) donne droit à une treizième version gratuite. La banque de Belgique porte plainte pour la reproduction du billet de banque et Magritte reçoit la visite d'un inspecteur de police.

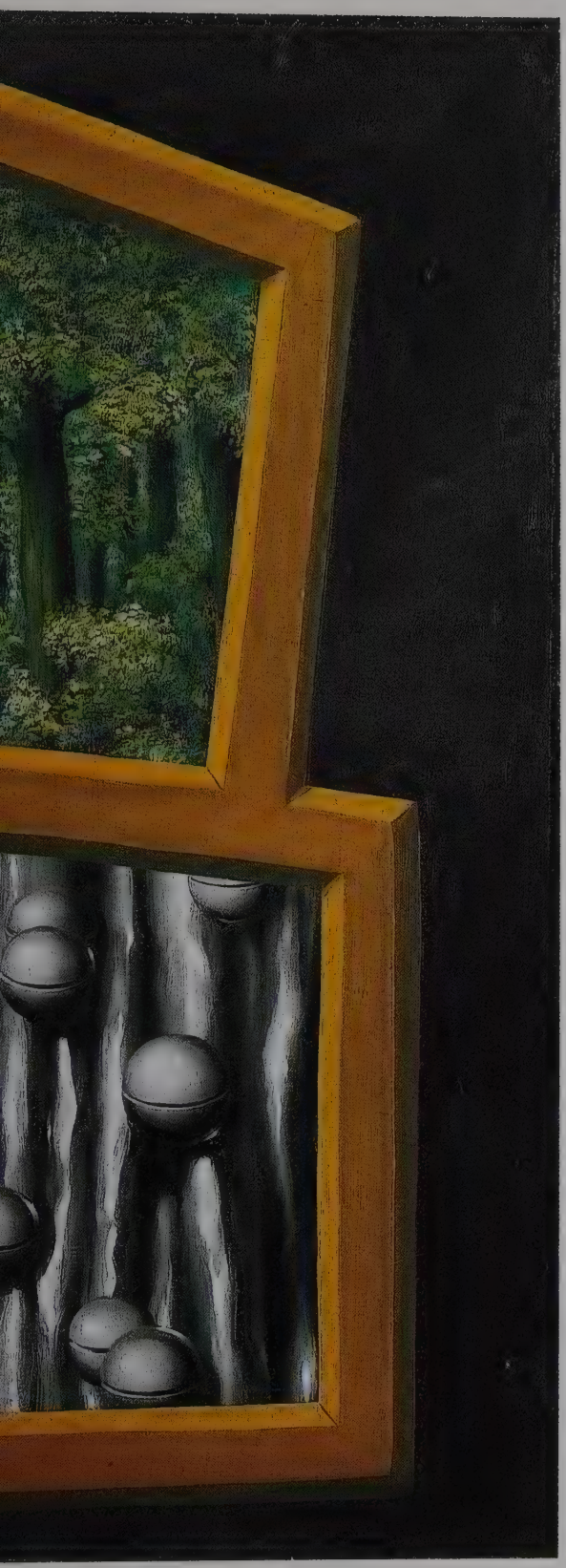
Si Magritte sent le souffre sur la fin de sa vie, c'est en grande partie grâce à Mariën : il expédie en 1957 une «lettre ouverte à Monsieur le Ministre de la Défense nationale», réclamant une exposition surréaliste dans une caserne «pour initier avec un égal bonheur vos recrues aux arcanes de Clausewitz et de Magritte.» L'exposition n'aura pas lieu, mais c'est néanmoins du fin fond d'une caserne que lui écrira André Bosmans, un jeune poète de Liège rencontré en 1958 et qui sera son dernier disciple. Magritte entretiendra avec lui une volumineuse correspondance qui ne s'achèvera qu'à sa mort, le 15 août 1967. **Harry Bellet**

17



18

19 ***Les Six Éléments,***
1929, huile sur toile,
73 x 100 cm.
Philadelphia Museum of Art.



19

LES SIX ÉLÉMENTS, 1929

S'il fallait résumer le projet de René Magritte à un seul objectif, ce pourrait être celui de donner aux images une dignité égale à celle des mots. Décryptant la célèbre *Trahison des images* (47), Michel Foucault a montré comment le peintre se plaisait à explorer la lisière qui sépare les mots et les images, jouant tour à tour de toutes les ressources du calligramme. Magritte ne cesse de se révolter contre la damnation platonicienne qui considère l'image d'un objet comme une forme dégradée de son «idée». Pour rapprocher l'image de la pipe du mot qui la désigne, il travaille à leur hybridation. Le mot tend à devenir image, s'assouplissant sous l'effet d'une écriture cursive. En se schématisant jusqu'au hiéroglyphe, l'image se fait presque mot.
Le peintre rêve de réduire le visible à des éléments aussi neutres et autonomes que les mots d'une phrase. *Les Six Éléments* constituent l'esquisse de ce dictionnaire. Comme les quatre éléments de la création qui suffisent à composer l'univers, les six éléments isolés par Magritte doivent permettre, à eux seuls, de confectionner toutes les images. Ils y parviennent presque, tant l'univers visuel du peintre semble pouvoir se réduire à quelques archétypes : un plan de forêt, des grelots sur fond de ciel nuageux, une façade sur un fond céleste, un drapeau de nuage sur un mur de brique. Magritte aspire à créer des images aussi précises que des phrases, des images capables, comme des marqueteries, de faire naître un sens complexe, à partir de quelques «éléments».

Didier Ottinger

20

20 ***Le Modèle rouge,***
1935, huile sur toile
collée sur carton,
56 x 46,5 cm.
MNAM, Centre Georges
Pompidou, Paris.

L'ami surréaliste

Après avoir subi des influences artistiques diverses, Magritte s'engage dans le surréalisme. S'il partage avec Breton l'expérience du doute et de la révolte, il réfute farouchement l'automatisme et les pratiques oniriques prônées par le chef du mouvement français pour développer, à distance, son propre surréalisme. Par Catherine Vasseur

21 ***Le Musée d'une nuit,***
1927, huile sur toile,
50 x 65 cm.
Collection particulière.

22 ***Le Symbole dissimulé,***
,1928, huile sur toile,
53 x 72 cm.
Collection particulière.

Interrogé en 1958 sur les raisons de son retour à Bruxelles, en 1930, après un séjour de trois ans auprès du groupe surréaliste parisien, Magritte répond : «Trouvant Paris fatigant "de près", ma femme et moi avons préféré le voir "de loin".» Et il ajoute : «Mes rapports avec les surréalistes n'ont pas été affectés par notre retour en Belgique, en bien ni en mal.» Ce propos évasif, voire désinvolte, souligne le désintérêt que Magritte manifeste souvent à l'égard de son passé, le récit de ses faits et gestes lui paraissant impropre à traduire ce que fut sa «ligne de vie», titre de la conférence qu'il donna en 1938. C'est ailleurs, signifie-t-il, que se joue son rapport avec le surréalisme, là où les contingences et les aléas de l'existence n'ont plus de prise. Ainsi, sans nier la réalité de sa participation à l'histoire du mouvement, Magritte fait valoir qu'il reste l'unique garant de la validité de cette participation.

22

21

Les événements qui ont mené Magritte vers le surréalisme rejoignent globalement l'expérience des fondateurs. Après avoir, tout jeune homme, subi des influences diverses – en l'occurrence le cubisme, l'art abstrait, le futurisme – il se mêle également à l'agitation dadaïste. Il prend part en 1926 à la fondation du groupe surréaliste de Bruxelles, et poursuit avec ses acolytes, sur un mode sensiblement comparable à celui des surréalistes de Paris et avec une virulence au moins égale à la leur, des activités collectives (revues, tracts, expositions, manifestations publiques, etc.) conçues comme autant d'armes fourbies contre la société. Il connaîtra, dans son propre cercle, les mêmes sortes de brouilles et de ruptures qu'à Paris, et se heurtera aux mêmes préjugés de la part du parti communiste, dont les mots d'ordre avaient pourtant éveillé en lui une vive sympathie pour la cause prolétarienne. Acteur de l'histoire du surréalisme, Magritte l'est

23 ***Le Prisonnier,***
1928, huile sur toile,
54,5 x 73,2 cm.
Courtesy galerie
Patrick Derom, Bruxelles.

indéniablement, et notablement. Mais c'est sans doute dans le maintien indéfectible de son activité picturale que réside son engagement le plus profond. Celle-ci, on le sait, ne repose en rien sur une vocation. «La peinture m'ennuie comme le reste», affirmait-il. De fait, le choc causé par la découverte de De Chirico vers 1924 constitue essentiellement pour lui (comme ce fut le cas pour Breton) une révélation d'ordre poétique. Et, outre De Chirico, les seuls peintres pour lesquels il avouera à plusieurs reprises avoir de l'admiration, sont Max Ernst et... Marcel Duchamp. Fidèle en cela à une attitude anti-artistique héritée de Dada, sa désaffection pour la peinture rejoint celle qu'il manifeste en général pour toute démarche supposée utile. Magritte cultive en effet une sorte de déception systématique vis-à-vis des possibles réponses aux problèmes que

23

24 ***La Belle de nuit,***
1932, huile sur toile,
81 x 116 cm.
Diane S. A.

25 **Photomontage reproduit dans *la Révolution surréaliste***
n°12, 1929. Photo D. R.

26 ***La Liberté de l'esprit,***
1948, huile sur toile,
100 x 80 cm.
Musée des Beaux-Arts,
Charleroi.

24

25

26

lui posent le monde et son sens. Ceci participe à sa singularité, au cœur d'un mouvement dont il partage cependant entièrement les postulats initiaux. D'après le récit qu'il en fit, le moment où Magritte bascula, vers 1922, dans le doute critique, rejoint d'ailleurs de très près l'expérience du «peu de réalité» formulée par Breton en 1926 : «Malgré la richesse changeante des détails et des nuances de la nature, je pouvais voir un paysage comme s'il n'était qu'un rideau placé devant moi». L'effondrement de la «croyance à la vie», annoncé par Breton dans le *Manifeste du surréalisme* (1924) est bien également pour Magritte l'élément déterminant de son parcours ultérieur : «En 1925, je pris la décision de rompre avec cette attitude passive à la suite précisément d'une contemplation intolérable que j'eus dans une brasserie populaire de Bruxelles : les moulures d'une porte me parurent douées d'une mystérieuse existence [...]. Un sentiment voisin de la terreur fut le point de départ d'une volonté d'action sur le réel, de transformation de la vie.» Sur la base d'une expérience commune du doute et de la révolte, les perspectives d'action envisagées par les deux hommes se révèlent toutefois sensiblement différentes.

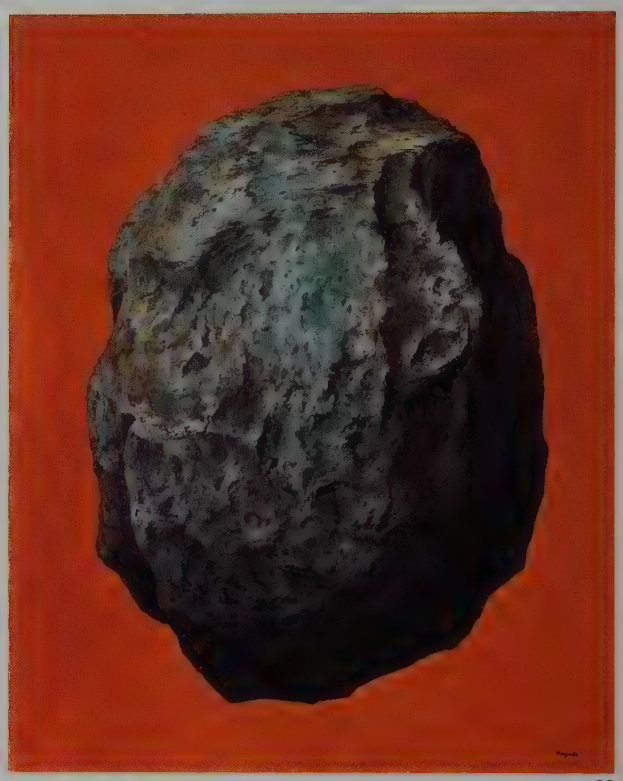
La résistance farouche à l'égard de l'automatisme, de l'exploitation des rêves, de l'onirisme pictural s'enracine au plus profond de la démarche surréaliste magritienne. Ce n'est pas tant la valeur intrinsèque des matériaux inconscients qui est en cause que les interprétations auxquelles ils prêtent le flanc, depuis que la psychanalyse, armée d'une rhétorique inédite, s'est mise à fournir les clés des dernières énigmes de l'âme. Or, face à la réalité comme face à sa peinture, Magritte considère que toute explication constitue une ruse de l'esprit philosophique : une façon d'éviter cette confrontation avec l'impossible, voire l'impensable Mystère du monde que lui entend traquer à travers ce qu'il nomme la «pensée visible». Ce qui, d'ailleurs, corrobore encore la pensée de Breton lorsqu'il fustige «l'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable.» Mais, face à cette manie, Magritte se révèle en fait encore plus intraitable. En matière de connaissance et de poésie, il n'accorde aucun crédit à ce qui ressortirait d'une démarche mentale uniquement fondée sur le dérèglement des codes d'accès à la réalité.

C'est ici que se creusera le différent qui l'opposera gravement à Breton à partir des années 40. Ce dernier avait pourtant reconnu en Magritte un peintre surréaliste majeur depuis son séjour à Paris, et même s'il resta relativement laconique à son égard, même si le peintre souffrit un peu de l'engouement que suscita l'arrivée de Dalí à Paris, même si une divergence existait entre eux sur l'efficacité de certaines pratiques, leurs relations furent longtemps marquées par un sentiment de respect mutuel. Or on ignore souvent qu'en entrant dans sa période «plein soleil», en

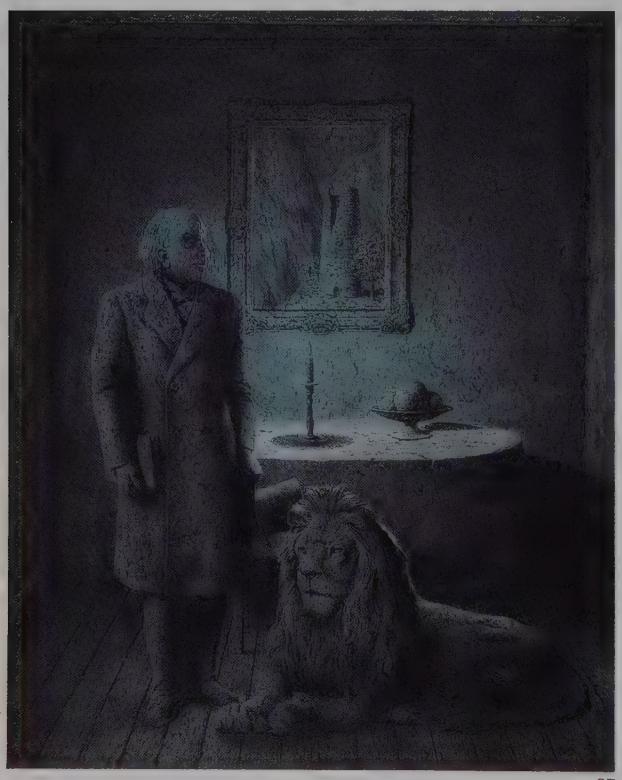
27 ***Souvenir de voyage,***
1955, huile sur toile,
162,2 x 130,2 cm.
The Museum of Modern Art,
New York.

28 ***La Voix active,***
1951, huile sur toile,
100 x 80 cm.
The Saint Louis Art Museum.

1946, Magritte, loin de se cantonner dans des recherches d'ordre esthétique, entama une réflexion qui aboutit à l'élaboration d'un *Manifeste de l'extra-mentalisme*, qui deviendra ensuite *Manifeste de l'amentalisme*, avec pour objectif immédiat d'enterrer le surréalisme, et à plus forte raison celui que représentait Breton, qu'il assimilait à des recettes de magie quotidienne malencontreusement confondues avec des solutions aux problèmes de la vie.
Même s'il défendait, à travers des notions difficiles à saisir telles que l'«isolement de l'univers mental» et d'autres plus immédiatement compréhensibles comme le «charme», le «plaisir» ou la «lumière», un point de vue hermétique, parfois confus, mais profondément original, il est clair que Magritte s'exposait délibérément à une fin de non-recevoir de la part de Breton. De fait, la rupture fut consommée après quelques échanges de lettres, et dura d'assez nombreuses années. La démarche de Magritte, pour agressive qu'elle pût paraître, avait pour mission de renouer avec ce qui, à ses yeux, constituait l'essentiel : au-delà de



28



27

la volonté de subversion, la subversion elle-même. Si elle fut mal comprise, c'est peut-être précisément parce que Magritte, en adoptant une forme que sa pensée récusait, celle du discours, la condamnait à se réduire à une provocation, alors même qu'elle témoignait de sa fidélité au principe d'incertitude qui nourrissait la construction de ses images.
S'il affirma encore, par la suite : «le mot "surréalisme" ne signifie rien pour moi», il le réintroduisit ensuite progressivement dans son vocabulaire, et rendit même un vibrant hommage à André Breton à la mort de celui-ci, répétant enfin qu'il était toujours resté un ami. En se réconciliant finalement avec le surréalisme, Magritte nous invite à continuer avec lui d'en explorer le sens. **Catherine Vasseur**

29

29 ***Les Pas perdus,***
1950, huile sur toile,
55 x 46 cm.
The Akron Art Museum.

30 ***La Folie des grandeurs II,***
1948-1949, huile sur toile,
99,2 x 81,5 cm.
Hirshhorn Museum and
Sculpture Garden,
Smithsonian Institution,
Washington.

LA FOLIE DES GRANDEURS II, 1949

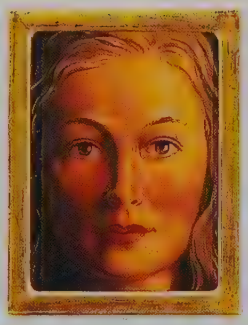
Sculpture et peinture sont filles de l'esprit de mesure. La première, longtemps, fut prétexte à l'étalonnement du goût. Un sculpteur, Polyclète, eut même un jour l'idée de façonner un porteur de lance selon une équation. Depuis, c'est à partir des proportions d'un corps qu'on juge de la beauté : l'Académie est l'étude de ce canon, l'instance qui veille à son respect. La peinture a elle aussi des liens ontologiques avec la mesure. À la Renaissance, le renouveau des études géométriques détermine les recherches des perspectivistes. Avant d'être peintre, Brunelleschi était un architecte passionné par les mathématiques. Il rêvait de faire entrer le spectacle du monde dans l'ordre de la raison, alors confondu avec celui de la géométrie. Un jour de 1425, il invita ses contemporains à comparer le réel avec l'épure picturale et mathématique qu'il en avait tracée. Fixant originellement les limites de sa science, Brunelleschi avait, à l'endroit du ciel, collé un petit miroir. La perspective avouait ses limites. Les nuages échappaient à son ordre. Par un glissement des attaches liant l'art et l'arithmétique, Magritte subvertit les lois de la représentation. Il géométrise les nuages et l'azur, enivre les corps d'une folie des grandeurs. Inverser, pervertir les relations de l'art et de la mesure, vise pour Magritte à émanciper son art de la tutelle du savoir positif. Pour que la peinture soit un jour un art de l'esprit, il lui faut dépasser son complexe à l'égard de la science : l'affolement est à cette fin une méthode efficace. **D. O.**

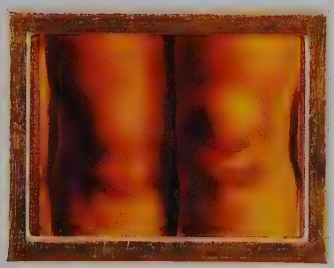
31

31 ***La Voix des airs,***
1928, huile sur toile,
65 x 50 cm.
Albright-Knox Art Gallery,
Buffalo, New York.

Magritte, mode d'emploi

L'œuvre de Magritte est foisonnante, complexe, et souvent le spectateur s'y perd. Volant à son secours, l'artiste a fourni un certain nombre d'explications sur son art. Sinon un vrai «Magritte par lui-même», voici du moins un parcours à travers les mots et les choses qui peuplent son univers mental. Par Pierre Wat





32

Peinture, mode d'emploi ?

Magritte se serait certainement insurgé contre une telle formule, lui qui, tout au long de ses écrits, ne cesse de répéter que son œuvre ne doit pas être étudiée, qu'elle ne doit pas être expliquée, soumise à la critique ou à l'interprétation psychanalytique, mais «simplement» regardée dans sa force poétique d'énigme. Et pourtant, devant la peinture, la tentation de désobéir est grande. Ici, en effet, tout intrigue. Les portes entrebâillées, les rideaux qui montrent tout autant qu'ils cachent, les serrures géantes, les jeux de miroir et de voile sont autant de moyens d'aiguiser la curiosité, de donner envie de savoir ce qui se cache «derrière», même si le secret reste, à jamais, scellé.

33

34

Échecs Pour se distraire, Magritte va au cinéma voir des westerns, des films policiers, et des *Laurel et Hardy*, ou bien il joue aux échecs. Ce jeu lui plaît autant par la forme de ses pièces, dont certaines rappellent les quilles-bilboquets dont il peuple sa peinture, que par son caractère énigmatique : «Un problème d'échecs très difficile n'est beau que pendant sa qualité de problème. Une fois résolu, on est gros Jean comme devant».

Femme Morcelée, tronquée, démembrée, mi-humaine mi-statue, mi-chair mi-poisson, la femme est peinte comme une chose à laquelle Magritte fait subir tous les sévices que lui suggère son imagination. Modèle anonyme, sculpture grecque ou portrait de sa propre femme – Georgette –, elle est porteuse d'un érotisme froid, objet d'un désir auquel vient se mêler une inquiétante étrangeté : «J'ai vu cet après-midi, en plein soleil, une jeune femme qui attendait le tramway en compagnie de son corps».

Chambre Les chambres de Magritte se ressemblent. Cubes perspectifs, ouverts pour la plupart sur le côté gauche par une porte ou une fenêtre, elles sont le lieu idéal pour ce que le peintre appelle sa «mise en scène d'objets empruntés à la réalité». Rose, table, pomme ou rocher, dès qu'il se trouve dans la chambre l'objet change de nature et d'échelle. La rose envahit tout l'espace dans *le Tombeau des lutteurs* (1960), comme le fait la pomme dans *la Chambre d'écoute* (36). Objets gigantesques et terrifiants. A moins que nous ne soyons dans une de ces minuscules chambres de poupée comme on en voit dans les contes de fées.

32 ***L'Évidence éternelle,***
1948, huile sur toile collée sur panneaux; de haut en bas : 25,4 x 19,7 cm; 19,4 x 32,1 cm; 27 x 20 cm; 20,6 x 26,7 cm; 26 x 18,1 cm.
Collection particulière.

33 ***Le Sens propre,***
1929, huile sur toile, 54 x 73 cm.
Collection particulière, Belgique.

34 ***La Magie noire,***
1936-1940, huile sur toile, 73 x 54 cm.
Courtesy galerie Brusberg, Berlin.

35

35 ***L'Anniversaire,*** 1959, huile sur toile, 89,1 x 116,2 cm. Art Gallery of Ontario, Toronto.

Fenêtre Une porte, dit-on, doit être ouverte ou fermée. Magritte parvient à nous faire douter de l'évidence : «Cette porte fermée est cependant ouverte». Il en est de même des fenêtres : «Le problème de la fenêtre donna *la Condition humaine* (1934). Je plaçais devant une fenêtre, vue de l'intérieur d'une chambre, un tableau, représentant exactement la partie du paysage masquée par ce tableau. L'arbre représenté sur ce tableau cachait donc l'arbre situé derrière lui, hors de la chambre. Il se trouvait pour le spectateur à la fois à l'intérieur de la chambre, sur le tableau, et à la fois à l'extérieur, par la pensée, dans le paysage réel». Portes, fenêtres et tableau dans le tableau, loin d'organiser l'espace, de séparer le dedans du dehors, le réel de sa représentation, démontrent que, dans l'univers de Magritte, le vrai n'est pas forcément le contraire du faux.

Grelot «Les grelots de fer pendus aux cous de nos admirables chevaux, je préférerais croire qu'ils poussaient comme des plantes dangereuses au bord des gouffres». Le grelot, comme le bilboquet, ou bien encore les rideaux, est un des objets qui revient le plus souvent dans la peinture de Magritte. Sphère de métal fendue en son milieu, tantôt géante, tantôt miniature, il oscille entre la soucoupe volante et le fruit vénéneux. Le grelot est l'image du «mystère» que cherche à peindre Magritte : celui des objets familiers qui, soudainement devenus étrangers, nous inquiètent ou nous enchantent.

36

Image poétique

«Je conçois la peinture comme art de juxtaposer des couleurs de telle sorte que leur aspect effectif s'efface et laisse apparaître visiblement une image poétique. Cette image est la description entière d'une pensée qui unit – dans un ordre poétique – des figures familières du visible : ciels, personnes, arbres, montagnes, meubles, astres, solides, inscriptions, etc. L'ordre poétique évoque le mystère, il répond à l'intérêt que nous éprouvons naturellement pour l'inconnu». Magritte le répète tout au long de ses écrits : sa peinture ne contient ni thèmes, ni idées, même si elle peut en donner à ceux qui la regardent. Ainsi précise-t-il, à propos d'un tableau intitulé *la Durée poignardée* (1939), où une locomotive sort du manteau d'une cheminée : «Je n'ai pas eu d'idée, je n'ai pensé qu'à une image».

Inspiration

Avant de peindre, Magritte dessine dans des carnets, faisant parfois plusieurs dizaines de croquis, afin de trouver la forme qui correspond à l'image qu'il a dans la tête. Le tableau est la reproduction sur la toile de l'image conçue mentalement et organisée sur le papier. Ainsi élaborées, les images de Magritte ne sont cependant pas le fruit d'un pur travail intellectuel, mais d'une expérience poétique. L'image «surgit» sous le coup de l'inspiration, ce «moment privilégié» où, les barrières de l'habitude étant tombées, «nous sommes vraiment au monde, réunis à lui». Le peintre ne cherche pas à provoquer l'inspiration, il «l'attend», sans jamais bouleverser l'emploi du temps méticuleusement réglé de chacune de ses journées.

36 ***La Chambre d'écoute,*** 1958 (?), huile sur toile, 38 x 46 cm. Kunsthaus, Zürich.

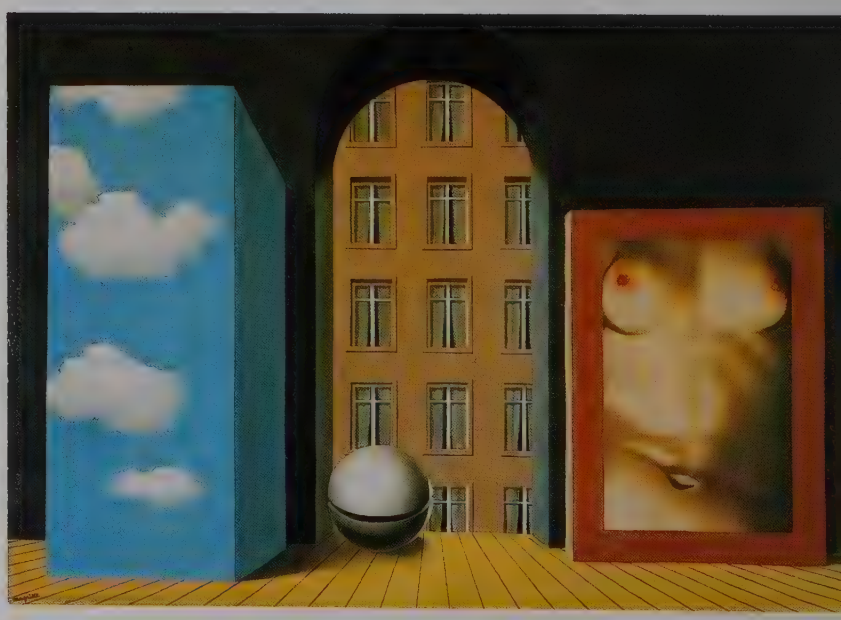
37 ***In memoriam Mack Sennett,***
1936, huile sur toile,
73 x 55 cm.
Ville de la Louvière, Belgique.

38 ***L'Attentat,***
1932, huile sur toile,
70 x 100 cm.
Groëningemuseum, Bruges.

37

Irréel «Je dois [...] vous informer que les mots tels que : irréel, irréalité, imaginaire, ne me semblent pas convenir pour parler de ma peinture. Je n'ai aucune curiosité pour "l'imaginaire" ni pour "l'irréel". Il ne s'agit pas – pour moi – de peindre la "réalité" comme si elle s'offrait facilement à moi et aux autres, mais de montrer la réalité la plus familière de telle sorte que cette réalité immédiate perde son caractère anodin ou terrible et qu'elle se présente enfin à son caractère mystérieux. Cette réalité ainsi comprise n'a rien "d'irréel" et n'a rien "d'imaginaire"».

Mystère L'œuvre de Magritte est tout entière une quête du mystère qui se loge au sein du monde visible. Mystère qui, lorsqu'il est enfin débusqué, provoque un «effet poétique bouleversant». Le peintre a défini lui-même dans un texte intitulé *la Ligne de vie* (1938) les principaux moyens d'accéder à cet effet. Le «dépaysement des objets», tout d'abord. C'est le procédé le plus fréquemment employé. Chez Magritte, une girafe est debout dans un verre à pied (*le Bain de cristal*, 1946), une plume empêche la tour de Pise de tomber (*Souvenir de voyage*, 1958), et un paysage nocturne est surplombé d'un ciel diurne (*l'Empire des lumières*, 2). Cette rencontre «fortuite organisée», a pour but de «faire hurler les objets familiers», comme «hurlent» deux couleurs dont la réunion provoque un effet dissonant. Le second procédé est la «création» d'objets nouveaux. A force de cohabiter, certains objets en viennent parfois à fusionner. Ne perdant jamais de vue le monde visible, Magritte ne crée d'objets nouveaux qu'à partir d'objets familiers. Ainsi une robe suspendue dans une armoire laisse apparaître une poitrine de femme (*In memoriam Mack Sennett*, 37), tandis qu'une paire de chaussures se transforme progressivement en pieds nus (*le Modèle rouge*, 20). «Ce que le monde offre de visible est assez riche pour constituer un langage évocateur du mystère». Enfin, l'usage des titres volontairement décalés par rapport à l'image, empêche le spectateur de situer les tableaux dans une «région rassurante», celle où la poésie véritable est «réduite» à un «jeu sans conséquence».



39

39 ***La Cascade,***
1961, huile sur toile,
81 x 100 cm.
Collection particulière.

40

Objet Rose, grelot, poisson, homme, arbre, pipe, rideau, tableau, bouteille, porte, pomme, bilboquet, femme, ciseaux, chandelle, nuage, arme, maison… Toute tentative de description de l'œuvre de Magritte passe par un inventaire de ce type. Tout est objet ici, les êtres aussi bien que les choses. Dans cette liste, aucun ordre, aucune hiérarchie ne s'impose. La femme ne passe pas avant le rideau, l'homme ne précède pas la rose. Magritte ne fait pas de psychologie, il ne raconte pas d'histoires ni n'ordonne le monde selon sa pensée. Il peint simplement ce qui s'offre à lui «visiblement», puisant dans le monde comme dans un répertoire d'objets qu'il assemble sur la toile en de nouvelles combinaisons.

42

Pipe «Ceci n'est pas une pipe». Faux titre du plus célèbre tableau de Magritte, décliné sur le mode de «Ceci n'est pas une pomme», «Ceci est un morceau de fromage», ou bien encore «La poésie est une pipe». Fausse explication simpliste visant à rappeler au spectateur naïf que la peinture, «c'est de la peinture», pas du réel. Vrai piège à philosophe – Michel Foucault lui a consacré un article – la phrase est peinte, telle une image, dans un tableau dont le titre véritable est justement : *la Trahison des images* (47).

Problème Peindre, c'est chercher à résoudre un problème. Chaque objet possède des accointances secrètes avec d'autres objets. Revenir plusieurs fois sur le même objet, lui faire subir des déformations, des changements d'échelle, de nature ou de substance, faire naître d'étranges créatures hybrides, c'est autant de façons de résoudre le «problème de la mer», le «problème de la pluie», «le problème de la porte». Ainsi s'explique l'éternel retour de ces motifs dans des compositions différentes, mais aussi les variantes et même les copies d'une image. «J'ai peint souvent des variantes de mes images : c'est ma façon de mieux cerner le mystère, de mieux le posséder». La peinture n'est pas la création d'œuvres uniques, mais une démarche expérimentale vouée à la recherche de «cette chose entre toutes attachée obscurément à chaque objet».

40 ***La Joconde,***
1967, bronze,
248 x 177 x 99,5 cm.
Collection particulière.
© Photothèque
René Magritte/Giraudon.

41 ***Les Misanthropes,***
1942, huile sur toile,
54,5 x 73 cm.
Collection particulière.

42 ***Le Séducteur,***
1950, huile sur toile,
48,2 x 58,4 cm.
Virginia Museum
of Fine Arts, Richmond.

44

Style Contre l'idée selon laquelle les peintres doivent avoir du «style», Magritte revendique «l'objectivité» et «l'absence de qualités plastiques» de son propre travail. Le style Magritte, c'est l'absence de style, la recherche du banal, la transparence totale d'une peinture léchée, volontairement académique. Par goût du contre-pied, mais aussi par conviction. Avec le temps l'artiste a progressivement renoncé, écrit-il, «à des recherches de peintures où la "manière de peindre" aurait la primauté». Renoncement qui va de pair avec la certitude que la poésie naît de la rencontre inattendue entre des figures du visible, et non du «pittoresque» avec lequel celles-ci sont rendues sur la toile. Au lieu de se montrer, la peinture – et le peintre avec elle – doit se cacher, s'effacer, pour laisser la place à la poésie véritable, celle qui «restitue aux objets leur valeur en tant qu'objets».

Rêve «Nos travaux ne sont pas oniriques, au contraire». Magritte, qui s'éloigne en cela de l'automatisme cher aux surréalistes, distingue le rêve nocturne, involontaire, de sa démarche «volontaire et consciente» destinée à créer des images poétiques.

45

43 ***Le Sens des réalités,***
1963, huile sur toile,
172,5 x 116 cm.
Collection particulière.

44 ***La Bataille de l'Argonne,***
1959, huile sur toile,
50 x 61 cm.
Collection particulière.
© Photothèque
René Magritte/Giraudon.

45 ***La Porte ouverte,***
1965, huile sur toile,
53,3 x 66 cm.
Collection particulière.

46 ***Le Masque vide,***
1928, huile sur toile,
73 x 92 cm.
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

47 ***La Trahison des images,***
1928-1929,
huile sur toile, 60 x 81 cm.
Los Angeles County Museum.
© Photothèque René Magritte/Giraudon.

Symboles

«Les questions telles que : "Que veut dire ce tableau ? Que représente-t-il ?" ne sont possibles que si l'on est incapable de voir un tableau dans sa vérité, que si l'on pense machinalement qu'une image très précise ne montre pas ce qu'elle est précisément. C'est croire que le "sous-entendu" (s'il y en a) vaut mieux que l'entendu. Il n'y a pas de sous-entendu dans ma peinture, malgré la confusion qui prête à ma peinture un sens symbolique. Comment peut-on se délecter à interpréter des symboles ? Ceux-ci sont des "substituts" qui ne conviennent qu'à une pensée incapable de connaître les choses elles-mêmes. Un fanatique de l'interprétation ne peut voir un oiseau : il n'y verra qu'un symbole. Si cette manière de connaître le "monde" est utile pour le traitement des maladies mentales, il serait sot de la confondre avec une pensée qui se passe pour vivre de toute manière de pensée particulière». Magritte se veut peintre d'images, pas de rébus. Ou, tout du moins, pas de rébus déchiffrables.

46

47

Voile En mettant des voiles sur les objets et les êtres, Magritte transforme sa peinture en éternelle partie de cache-cache. Éternelle, car jamais le spectateur ne pourra assouvir son désir de lever le voile. Mais ce qui compte ici ce n'est pas ce qui est derrière, mais le voile lui-même, son mystère, et le désir qu'il fait naître.

48

48 ***les Promenades d'Euclide,***
1955, huile sur toile,
162 x 130 cm.
The Minneapolis Institute
of Arts.

LES PROMENADES D'EUCLIDE, 1955

Magritte a conçu pendant trente ans des variantes du motif du «tableau dans le tableau». Dans chacune d'elles, il peint la superposition parfaite d'une peinture et du paysage devant lequel elle est posée. Cette mise en abîme, qui redouble l'artifice de la représentation picturale, nous persuade de l'opacité radicale du tableau par rapport à l'objet qu'il reproduit. Comme la peinture d'une pipe ne saurait être prise pour la pipe elle-même, le paysage ne saurait se confondre avec le tableau qui s'efforce de le dupliquer. Magritte brise le rêve d'Alberti qui avait voulu faire de la peinture une fenêtre ouverte sur le monde. Cet iconoclasme qui vise à remettre en cause tout lien de continuité entre l'art et le réel visible ne le cède en rien à celui des peintres abstraits.

Dans *la Clef des champs* (1936), Magritte se révèle aussi radical que Mondrian dans l'affirmation de l'opacité picturale. Il fait tomber au pied d'une fenêtre les fragments du paysage sur lequel elle s'ouvrait. *Les Promenades d'Euclide*, dont le vrai sujet est la perspective – c'est à partir de la découverte de la géométrie euclidienne que s'est élaborée la théorie perspectiviste – conclut cette série d'œuvres. Une construction subtile nous fait visuellement confondre la perspective d'une route et le couronnement d'une tour faisant vaciller la positivité supposée de l'espace classique. La fenêtre, flanquée de rideaux théâtraux, suffit à révéler que cet espace est bien pour Magritte un spectacle, le règne de l'illusion. **D. O.**

49 ***Le Stropiat,***
1948, huile sur toile montée
sur panneau,
59,5 x 49,5 cm.
Collection Christine et Isy
Brachot, Bruxelles.

Un moment d'égarement

Magritte s'est attaché tout au long de sa carrière de peintre à adopter une facture neutre, impeccable, délibérément banale. Or voilà qu'en 1943-1947 il s'«égare» à brosser ses tableaux dans un style dit «Renoir», pour récidiver en 1948, inaugurant une «peinture vache» empreinte d'un anarchisme baroque. Par Hervé Vanel

50 ***Olympia,***
1948, huile sur toile,
60 x 80 cm.
Collection particulière.

50

«Il y a du visible qui est caché» disait Magritte, dont la peinture révèle de curieux échanges entre ce qui est au-dedans et ce qui est au-dehors, ce qui est écrit et ce qui est peint, des glissements des dessous sur le dessus et des devants derrière. Son œuvre elle-même s'est vue infliger le triste sort de toute réalité : nous n'en avons qu'une vision tronquée. Un voile pudique est généralement jeté sur les tableaux de la période «Renoir» (1943-1947 environ) et de la période «vache» (1948). Il fallut attendre les années 80 pour que, sous le couvert d'un provisoire «retour à la peinture», les rétrospectives de son œuvre prennent en compte ces deux caprices stylistiques.

Ces deux périodes maudites, il est vrai, troublent l'image que l'on se fait du peintre. Celle que véhiculent, par exemple, les photos le montrant en costume-cravate dans son atelier-salon, peaufinant une toile de cette facture impeccable (c'est-à-dire «neutre et ennuyée») que l'on estime tant. Or, au printemps 1943, se souvient Marcel Mariën, Magritte a l'idée saugrenue, en feuilletant un ouvrage sur l'impressionnisme, de «représenter une baigneuse de Renoir en montrant chaque partie de son corps sous une couleur différente. Le bras gauche est peint en vert, le bras droit et la tête en rouge, tandis qu'au torse violet sont attachées une jambe bleu et une jambe jaune». Devant ces contrastes agressifs le titre s'impose : *le Traité de la lumière*. Au mois de juillet, le peintre arrange une petite exposition privée à Bruxelles divulguant sa nouvelle manière «ensoleillée», et insiste déjà pour que ce bouleversement apparaisse dans une monographie qui paraîtra en août. Les réactions négatives sont immédiates, et Breton – notamment – n'apprécie guère cette toquade. Mais Magritte, déterminé à poursuivre l'expérience, désapprouve gaiement un surréalisme qui s'enlise, écrira-t-il en 1946 dans son *Manifeste de l'amentalisme*, dans «la pratique d'une magie inefficace, le culte de prétendus mystères exotiques ou ésotériques, et la mise sur pied d'un mythe tiré du même tonneau que celui qui distille les boissons bénites». De 1943 à 1947, sans abandonner une belle manière plus rentable, Magritte produit ainsi environ soixante-dix toiles dites «plein soleil».

Puis en mai 1948, il choisit l'occasion de sa première exposition personnelle à Paris, galerie du Faubourg, pour présenter vingt-cinq œuvres dégoulinantes de mauvais goût. Bien qu'il ait daté certaines toiles de 1947, on sait aujourd'hui qu'il les a toutes réalisées entre mars et avril 1948. L'origine du terme «peinture vache» désignant ces tableaux reste floue : caricature du «fauvisme», ou évocation de toutes les expressions familières qui s'y rapportent – manger de la vache enragée, coup en vache, mort aux vaches…? Toujours est-il que Magritte lui-même l'employait dans sa correspondance pour désigner ce stock de peintures invendables. La préface au catalogue, que son complice Scutenaire rédige dans un style argotique, ne laisse aucun doute sur la volonté de consommer son divorce avec le milieu surréaliste parisien : «Ce coup-ci c'est gagné, vous pouvez toujours courir – à pied, à cheval et en voiture – vous êtes battus sur votre propre lopin». Qu'un «Belge» se permette de désigner notre hexagone de la sorte relève de l'insulte, et ce que Magritte expose est à tout point de vue injurieux. Des peintures comme *le Stropiat* (l'estropié) (49), *la Famine* (1948) et *la Marche triomphale* (1947-1948) recueillent, écrit le peintre, «les trouduculeries habituelles : "C'est moins

51

51 ***Le Premier Jour,***
1943, huile sur toile,
60 x 55 cm.
Collection particulière.
© Giraudon/Art Resource.

52

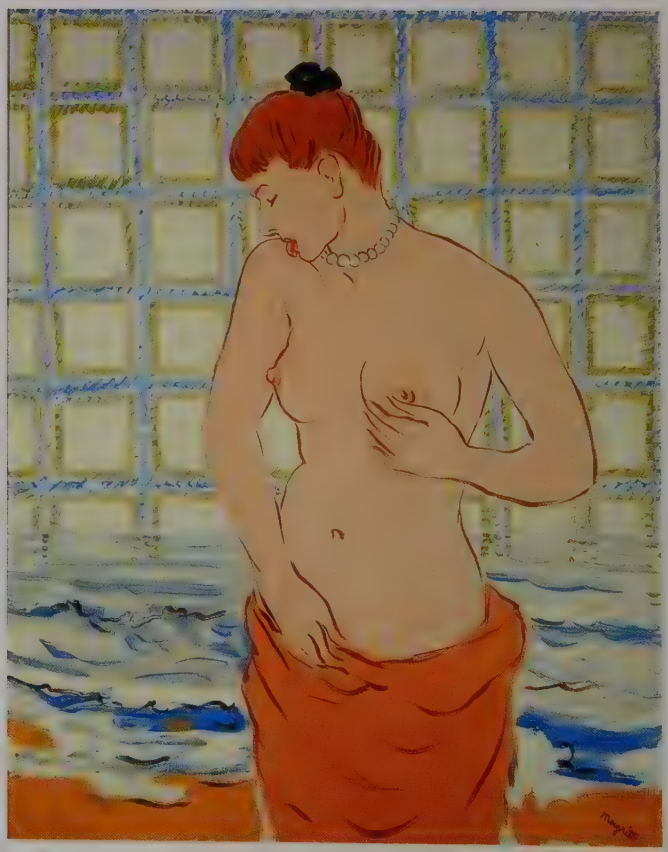
52 ***Les Voies et les Moyens,***
1948, huile sur toile,
55 x 46 cm.
Ronny van der Velde, Anvers.

53 ***Le Galet,***
1948, huile sur toile,
100 x 81 cm.
Musée d'Art moderne,
Bruxelles
© Photothèque
René Magritte/Giraudon.

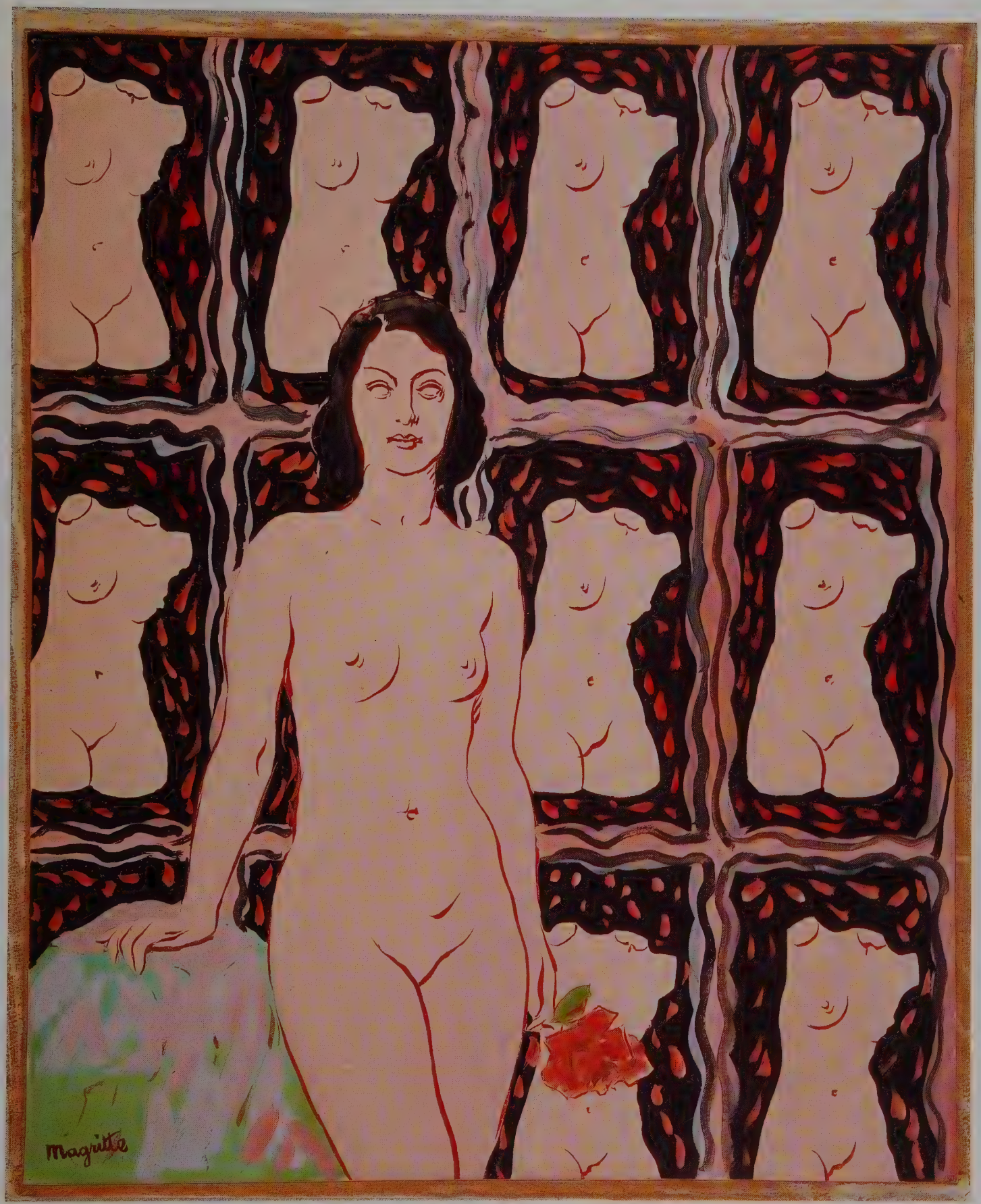
profond qu'avant", c'est de l'"esprit belge", "on sait que c'est pas parisien, quel coup de pinceau ! quel beau torse"... des jeunes filles ont une tendance à rire, observe encore Magritte, mais elles se retiennent car cela n'est pas convenable dans les galeries d'art.» Celles-ci, finalement, s'interdisaient la seule réaction pertinente face à des tableaux qu'un critique – la haine l'avait rendu perspicace – accusait de confondre la liberté (sans doute celle, réglementaire, du surréalisme) et le relâchement. Aucun tableau, bien sûr, ne sera vendu et l'intermède «vache» s'arrêtera là, au grand désespoir de Magritte et au soulagement de sa femme : «J'aimerais assez continuer en plus fort la "démarche" expérimentée à Paris, écrit-il aux Scutenaire. C'est ma tendance : celle du suicide lent. Mais il y a Georgette et le dégoût que je connais d'être "sincère" – Georgette aime mieux la peinture bien faite comme "antan", alors surtout pour faire plaisir à Georgette je vais exposer dans l'avenir de la peinture d'antan. Je trouverai bien le moyen d'y glisser de temps à autre une bonne grosse incongruité».

Parce qu'elle perturbe l'interprétation d'une œuvre sans cela «homogène» et «cohérente», cette aventure est considérée comme un «moment d'égarement». Même Marcel Mariën, rééditant en 1972 les textes et manifestes écrits par le peintre entre 1946 et 1950, se dérobe : «Je ne suivais pas toujours Magritte dans les méandres souvent périlleux de ses théories, s'excuse-t-il. Mon intention n'est pas de commenter cette doctrine naissante, assez vite délaissée par son auteur, ou plutôt dépassée par suite du peu de besoin, en fin de compte, que la peinture extraordinairement concrète de Magritte en avait». Les «vaches» font étrangement peur, et encore aujourd'hui sont-elles, dans le meilleur des cas, moins gratuites qu'il n'y paraît.

Le danger, cependant, après l'oubli dans lequel on les maintenait, serait de réhabiliter ces peintures en les justifiant au nom de ce que l'artiste appelait une «exigence morale», ou pire en leur attribuant la paternité d'un hypothétique «néo-post-expressionnisme» actuel. Devant le clown tricéphale du *Contenu pictural* (1948) se vidangeant d'une morve bleu, verte, rouge aussi gluante que la peinture à l'huile dont il est fait, ou face au pied-de-nez de *la Marche triomphale*, il faut oser libérer le rire que Paul Eluard avait figé en écrivant en 1948 dans le livre d'or de la galerie du Faubourg un équivoque «Rira bien qui rira le dernier». **Hervé Vanel**



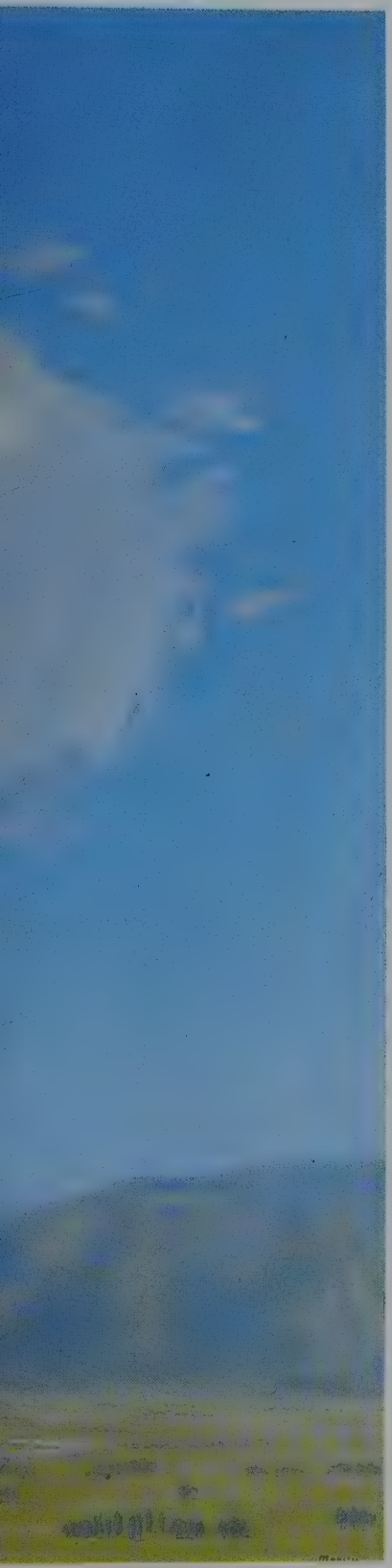
53



54

54 ***Lola de Valence,***
1948,
aquarelle et gouache
sur papier, 46 x 37,9 cm.
The Minneapolis
Institute of Arts.

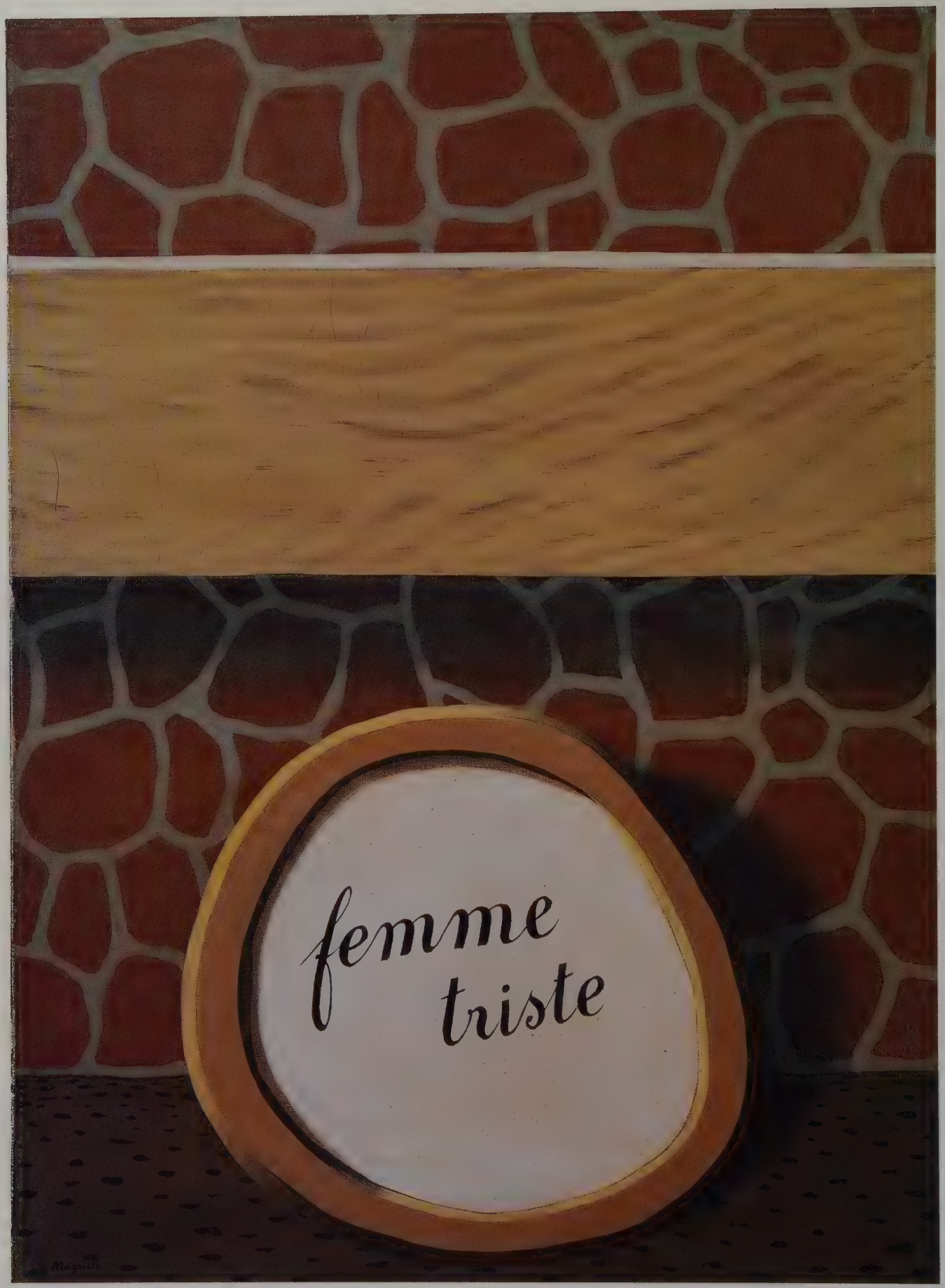
55 ***La Corde sensible,***
1960, huile sur toile,
114 x 146 cm.
Collection particulière.



55

LA CORDE SENSIBLE, 1960

3Dans une lettre adressée à André Bosmans en 1960, Magritte, par une série de croquis, décrit la genèse de *la Corde sensible*.
Son ambition est de résoudre le «problème» du nuage.
Magritte date de 1936 le moment où sa peinture renonce aux «effets poétiques bouleversants» pour s'attacher à traquer «cette chose entre toutes attachée obscurément à chaque objet». À partir de ce moment, il tourne le dos à l'automatisme, à la «beauté convulsive» chère à André Breton, pour une recherche plus systématique.
La lettre à Bosmans éclaire cette démarche nouvelle, faite de tâtonnements, qui au nuage associe une flamme, un parapluie, pour finalement l'asseoir sur une coupe de champagne.
La solution du «problème» échappe à l'irrationnel.
Comme la tour de *la Folie Almayer* (1951), dont les racines renvoient très logiquement au symbolisme et à la réalité de son ancrage territorial, le verre signifie le liquide qu'annonce le nuage.
La Corde sensible est au croisement de plusieurs perversions opérées par Magritte dans l'ordre de la représentation.
Le gigantisme du verre posé dans le paysage rappelle celui de *Valeurs personnelles* (1952). Il évoque le travail de sape accompli par le peintre pour ébranler l'esprit de mesure inscrit au cœur de la peinture classique (cf. *la Folie des grandeurs*, 30).
Ce nuage qu'un verre doit soutenir est le double en aberration des mégalithes qui flottent dans l'azur.
Magritte bouleverse les relations logiques du proche et du lointain, du solide et de l'aérien, pour élaborer des images aussi précises et définitives que de pures équations. **D. O.**



56

56 ***Le Sens propre,***
1929, huile sur toile,
73,3 x 54,6 cm.
Collection
Robert Rauschenberg.

Les mots de la peinture

Magritte, qui affirmait que la peinture l'ennuyait, a en revanche nettement manifesté son goût pour l'écriture et le langage. Son amitié avec les poètes, son humour, ses écrits nombreux en témoignent. Dans son œuvre même, il fait un usage original des mots, notamment pour les titres de ses tableaux. Par Chantal Turbide

57

57 ***La Querelle des universaux,***
1928, huile sur toile,
53,5 x 72,5 cm.
MNAM, Centre Georges Pompidou, Paris.

Entre Magritte et les mots c'est toute une histoire. Son ami Louis Scutenaire explique : «Il y a des mots qu'il déteste, qu'il prononce avec dégoût : persillère, finance, stratégie entre autres. Il en estropie avec plaisir : il ne dira jamais "les ablutions papales" mais "les albutions papales"». L'humour qui le caractérise et le jeu verbal qu'il pratique avec constance traduisent un véritable goût pour le langage en général. D'ailleurs, Magritte parle et écrit beaucoup : il donne des conférences, accorde des interviews pour la presse écrite, la radio, la télévision et il entretient une correspondance considérable avec ses amis. Les mots ne sont pas seulement un outil pour expliquer sa pensée et sa peinture, ils font aussi partie intégrante de sa création.

Les titres des tableaux jouent ainsi un rôle fondamental dans l'œuvre de l'artiste. Leur choix pouvait intervenir à la suite d'une conversation téléphonique ou d'une correspondance avec un ami. Certains titres évoquent des souvenirs de lectures : *les Fleurs du mal* de Baudelaire, *la Philosophie dans le boudoir* de Sade, *Souvenir de voyage* de Gobineau, témoignages de la passion du peintre pour la littérature et la poésie. Parfois, Magritte profitait d'une réunion amicale pour interroger ses proches au sujet d'une attribution de titre. Evelyne Kornelis raconte que ces consultations avaient souvent lieu le samedi après un bon repas. Magritte prenait un malin plaisir à dévoiler sa dernière toile posée sur un chevalet. Des heures de discussion s'en suivaient pendant lesquelles chacun faisait ses suggestions. A la fin de ces séances, souvent mémorables, Magritte s'approchait du tableau pour y inscrire, au dos, le titre jugé enfin opportun.
Ces titres intriguent par leur caractère on ne peut plus énigmatique. La plupart du temps, le spectateur, profondément déconcerté, cherche le lien entre le titre et l'image. Magritte s'est longuement, et à de multiples reprises, exprimé à ce propos. «Les titres de mes tableaux ne

58

58 ***Le Bon Exemple,***
1953, huile sur toile,
46,5 x 35,5 cm.
MNAM, Centre Georges
Pompidou, Paris.

59

59 ***Le Palais de rideaux,***
1929, huile sur toile, 81,2 x 116,4 cm.
The Museum of Modern Art, New York.

60 ***Le Palais de rideaux,***
1935, huile sur toile, 28 x 42 cm.
Collection particulière.

61 ***Le Sens propre,***
1963, gouache sur papier, 21,5 x 29,3 cm.
Collection Harry Torczyner, New York.

sont pas des explications et les tableaux ne sont pas des illustrations de titres. La relation entre le titre et le tableau est poétique...» dit-il en 1946. Et quelques années plus tard, il précise : «... le titre poétique n'a rien à nous apprendre, mais il doit nous surprendre et nous enchanter». Contre toute attente, les titres ne sont donc pas des clefs pour la compréhension de l'œuvre; d'ailleurs, l'artiste se méfie au plus haut point de toute forme d'interprétation. Le titres accompagne tout simplement le tableau, sans plus, et sa relation avec l'image s'établit selon un ordre mystérieux. Cependant, le mystère n'est pas toujours aussi impénétrable que le peintre le laisse entendre. Au-delà de la recherche d'un effet poétique filtre parfois un effort d'identification plus conventionnelle de l'image. Pour *la Folie des grandeurs II* (47), par exemple, le titre fait implicitement

60

référence au sujet traité. Sans expliquer tout à fait le sens du tableau, le titre offre du moins un indice de réflexion.

L'introduction de mots dans le tableau exprime avec une autre acuité la relation qu'entretiennent peinture et écriture chez Magritte. Dès la fin des années 1920, le peintre aborde cette problématique peu explorée jusqu'alors. En 1929, il publie dans *la Révolution surréaliste* une démonstration illustrée intitulée «les Mots et les images». Sa thèse, qui tient en dix-huit propositions, tente d'élucider le caractère aléatoire et ambigu des systèmes de représentation picturale et linguistique. Les énoncés théoriques sont assortis d'expérimentations picturales : «Un

61

62

62 ***L'Art de la conversation,***
1950, huile sur toile,
51,4 x 59,1cm.
New Orleans Museum of Art.

63 ***Le Sourire,***
1950-1951,
gouache sur papier,
36 x 46 cm.
Collection particulière, Berlin.

63

objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux» (*la Clef des songes,* 1927); «Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image» (*la Querelle des universaux*, 57, *le Masque vide*, 46, *le Sens propre,* 61); «Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent» (*le Palais de rideaux*, 59) etc. La conférence prononcée à la London Gallery à Londres, en 1937, ainsi que le texte intitulé «la Leçon des choses» publié dans la revue *Rhétorique* en 1962 constituent une suite à cette réflexion.

Lorsqu'il inscrit des mots dans un tableau, Magritte adopte une écriture cursive et enfantine et dessine parfois une bordure calligraphiée semblable à celle des cahiers d'écoliers. En associant un mot à une image, il renvoie ouvertement aux «leçons de choses» de l'enseignement primaire, qui consistent à montrer un objet puis à le nommer. Magritte fait référence à l'apprentissage du langage, écrit et visuel, mais il remet en question la logique, le bon sens et les vérités acquises. Il crée des liens poétiques et stochastiques entre les mots et les images, confronte le langage pictural et le langage visuel afin de prouver que «Dans un tableau les mots sont de la même substance que les images». Cette recherche se prête à de multiples variations, parfois éminemment éloquentes. Ainsi lorsque les mots s'inscrivent dans la pierre (*le Sourire*, 63) ou lorsqu'ils deviennent des architectures sculptées (*l'Art de la conversation*, 62).

Cette pétrification de la parole, cette monumentalisation lapidaire sont à l'image du paradoxe ironique que Magritte cultive dans ses rapports avec le langage. Sa volonté d'expliquer sa démarche va de pair avec son refus de prendre en considération les tentatives d'analyse des commentateurs. Son œuvre, qui voudrait laisser s'exprimer objectivement le visible, se compose pourtant elle-même à la manière d'une langue, dotée d'une grammaire formelle permettant de dessiner mille et une phrases avec les mêmes mots. Œuvre loquace donc et muette à la fois puisque Magritte semble bien avoir souhaité qu'elle laisse le spectateur coi… **Chantal Turbide**

64

64 ***Le Blanc-Seing,***
1965, huile sur toile,
81 x 65 cm.
National Gallery of Art,
Washington.

LE BLANC-SEING, 1965

Les philosophes ont toujours porté sur la peinture un regard en coin. Comment prendre au sérieux un art qui se plaît à tromper nos sens et se flatte d'enregistrer ces imperfections de l'œil qui sont autant d'aberrations pour l'entendement ? La peinture, à la Renaissance, a acquis une dignité scientifique en entérinant le rétrécissement d'objets dont nous savons tous que l'échelle réelle ne se modifie pas. Magritte, voulant donner à la peinture une dignité intellectuelle nouvelle, se doit de rompre les liens qui l'enchaînaient à nos sens imparfaits. Par exemple en émancipant la taille d'une pomme (*la Chambre d'écoute*, 36) ou d'une rose (*le Tombeau des lutteurs*, 1960) de la place qu'elles occupaient dans le système perspectiviste.
Une telle subversion ne vise qu'à soustraire la peinture de l'emprise de l'œil.
Magritte, ici, rejoint le projet de Duchamp qui n'avait de cesse de combattre le règne du rétinien pour faire un art capable de mobiliser aussi le cerveau.
Ce qui est vrai pour les déformations dues à l'éloignement vaut aussi pour les plans échelonnés dans la scénographie perspectiviste. Du point de vue instauré par la *costruzione legittima*, chaque plan, chaque élément de la scène génère sa zone d'ombre et d'invisibilité.
«Quelque chose de visible cache toujours quelque chose de visible» écrit Magritte à Patrick Waldberg.
Nous savons bien qu'un paysage se prolonge derrière l'arbre qui le dissimule.
Le vu et le caché ne sont qu'affaire de conventions dans l'ordre d'un visible imparfait. *Le Blanc-Seing*, bouleversant les lois du perspectivisme «rétinien», est une revanche du connu sur le perçu, une revanche de l'esprit sur l'œil. **D. O.**

Repères biographiques

1898 Naissance le 21 novembre de René-François-Ghislain Magritte à Lessines dans le Hainaut, premier enfant de Léopold, voyageur de commerce (ou marchand-tailleur ?), et de Regina Bertinchamps, modiste. Deux frères suivront : en 1900 Raymond qui fera carrière dans le commerce et en 1902 Paul qui sera musicien.

1910 René suit des cours de peinture.

1912 Après plusieurs tentatives, suicide de sa mère à l'âge de 41 ans; elle se jette dans la Sambre pour des raisons restées inconnues.

1913 Déménagement à Charleroi où les enfants Magritte sont élevés par une gouvernante ou par leur grand-mère. Lors d'une foire, René rencontre Georgette Berger, douze ans, sa future femme.

1916 Entre à l'académie des Beaux-Arts de Bruxelles pour deux ans.

1919 Découverte du futurisme par le biais de publications et du milieu moderniste anversois.

1920 En janvier, Magritte expose des tableaux et des affiches au Centre d'art de Bruxelles. Participe à l'exposition internationale de l'Art moderne au Bâtiment électoral à Genève. Rencontre E. L. T. Mesens, engagé comme professeur de piano pour son frère Paul, et Theo van Doesburg, venu à Bruxelles donner une conférence. Service militaire de décembre 1920 à septembre 1921.

1921 Entre aux usines Peeters-Lacroix, dans la banlieue bruxelloise, comme graphiste pour la création de papiers peints.

1922 Participe à l'exposition internationale du second congrès d'art moderne d'Anvers. Épouse Georgette en juin à Bruxelles. Rencontre l'écrivain bruxellois Marcel Lecomte dont il restera proche toute sa vie.

1923 Rencontre le poète, critique et marchand d'art Camille Goemans.

1925 Premières œuvres surréalistes qui font suite à la découverte de De Chirico.

1926 Contrat avec P. G. Van Hecke et la nouvelle galerie le Centaure. Pendant les quatre années que durent ce contrat, Magritte produit près de 280 tableaux, soit presque le quart de sa production. Formation du groupe surréaliste belge autour de Magritte, Mesens, Nougé, Goemans et du musicien André Souris.

1927 Rencontre Louis Scutenaire dont l'amitié sera indéfectible. En août, René et Georgette s'installent au Perreux-sur-Marne, près de Paris. Rencontre Miró, Ernst, Arp et le groupe surréaliste français.

1929 Rupture du contrat avec la galerie le Centaure.

1930 Retour définitif à Bruxelles. À la recherche de subsides, Magritte reprend des travaux publicitaires sous le pseudonyme de Studio Dongo.

6

1931 Exposition à la salle Giso de Bruxelles. Rencontre le romancier et dramaturge Claude Spaak qui deviendra l'un de ses principaux collectionneurs.

1933 Première exposition personnelle au palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Rencontre le poète Paul Colinet, proche des surréalistes belges.

1935 Magritte est l'un des 26 signataires du tract «Du temps que les surréalistes avaient raison» publié à Paris, qui marque la rupture des surréalistes avec le parti communiste.

1936 Première exposition personnelle aux États-Unis, à la Julien Levy Gallery de New York.

1937 Magritte fait la connaissance de Marcel Mariën.

1938 Le 20 novembre, Magritte présente à Anvers une conférence intitulée «La ligne de vie», récit le plus complet qu'il ait jamais fait de son expérience artistique.

1940 Après l'invasion allemande en Belgique, Magritte s'enfuit en France puis revient à Bruxelles en août.

1943 Début de la période dite

65 **De gauche à droite : René Magritte, Marcel Duchamp, Marx Ernst et Man Ray,** Amsterdam, octobre 1966. Photo D. R.

66

«Renoir» qui durera quatre ans, pendant lesquels Magritte va peindre 70 huiles et 50 gouaches dans un style impressionniste. Ce qui ne l'empêche pas de produire des œuvres selon sa manière habituelle. Parution de la monographie de Mariën sur Magritte et du *René Magritte ou les images défendues* de Nougé.

1945 En septembre *le Drapeau rouge* annonce que Magritte a rejoint le parti communiste belge.

1946 Rédaction du *Manifeste du surréalisme en plein soleil* signé par Bousquet, Mariën, Michel, Nougé, Scutenaire, Wergifosse et Magritte. Breton condamne publiquement les idées de Magritte. Magritte et Mariën publient anonymement des tracts scatologiques.

1947 Première exposition personnelle organisée par Alexandre Iolas à la Hugo Gallery de New York. Parution de la monographie de Scutenaire.

1948 Première exposition personnelle à Paris, galerie du Faubourg, exclusivement avec des tableaux de la période dite «vache».

1953 Commande pour la décoration du casino de Knokke-le-Zoute.

1954 Première rétrospective majeure au palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Présentation de 24 œuvres au pavillon belge de la biennale de Venise.

1957 Rencontre Harry Torczyner, juriste belgo-américain, qui deviendra son conseiller.

1958 Rencontre André Bosmans, jeune poète de Liège, avec lequel il entretiendra une volumineuse correspondance.

1960 Début des rétrospectives américaines au Museum for Contemporary Art de Dallas, au Museum of Fine Arts de Boston, à l'Arkansas Art Center de Little Rock…

1965 Santé fragile; séjour à Ischia et à Rome. En décembre, pour la première fois, séjour aux États-Unis à l'occasion de la grande rétrospective au Museum of Modern Art à New York.

1967 Séjour en Italie où il prépare les cires pour huit sculptures qu'il signe mais dont il ne verra pas les tirages définitifs. Il meurt le 15 août à son domicile de la rue des Mimosas.

66 **Magritte photographié devant son tableau *le Barbare,***
© Photothèque René Magritte/Giraudon.

À consulter

Magritte, catalogue établi sous la direction de Didier Ottinger, musée des Beaux-Arts de Montréal, 1996.

Sarah Whitfield, *Magritte*, catalogue Hayward Gallery, Londres/ The Metropolitan Museum of Art, New York/Menil Collection, Houston/Art Institute of Chicago, 1992-1993.

David Sylvester, *René Magritte. Catalogue raisonné*, 5 volumes, Paris, Flammarion, 1992-1993.

David Sylvester, *Magritte*, Paris, Flammarion, 1992.

Harry Torczyner, Bella Bessard, *René Magritte. Signes et images*, Paris, Draeger Vilo, 1988.

René Magritte, *Ecrits complets* présentés par André Blavier, Paris, Flammarion, coll. Textes, 1979.

Louis Scutenaire, *Avec Magritte*, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1977.

Alain Robbe-Grillet, *la Belle Captive*, Bruxelles, Cosmos, 1975.

Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, Montpellier, 1973.

José Vovelle, *le Surréalisme en Belgique*. «Etudes sur René Magritte», pp. 63-164, Bruxelles, André de Rache, 1972.

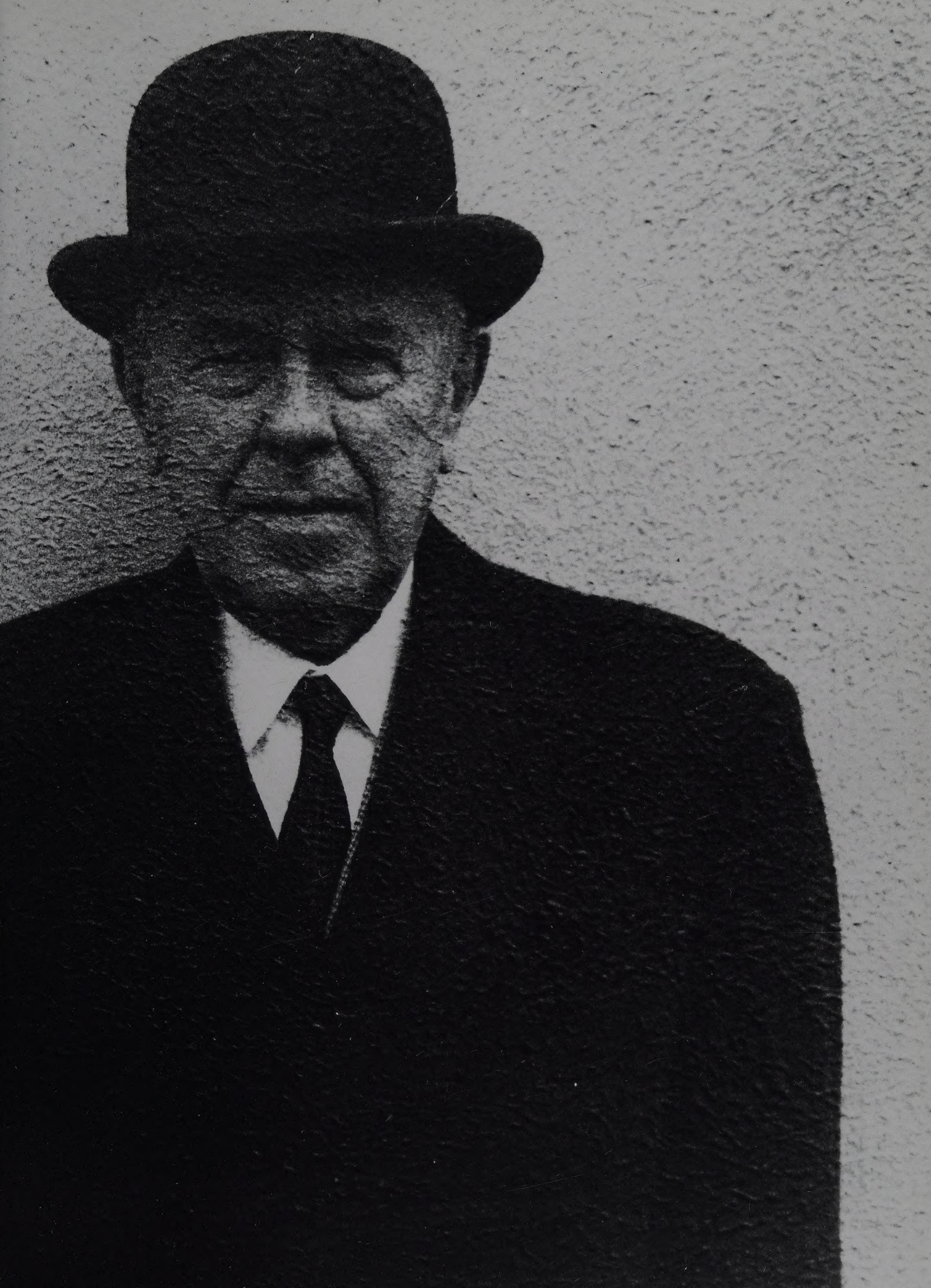
Patrick Waldberg, *René Magritte*, Bruxelles, André de Rache, 1965.

Les Hors Série Beaux Arts magazine sont édités par Beaux Arts S. A.
Président-directeur général : Charles-Henri Flammarion.
Directeur de la publication : Jean-Christophe Delpierre.
Directeur de collection : Nicolas Chaudun.
Secrétaire générale de la rédaction : Pascale Bertrand.
Maquettiste : Claire Luxey.
Iconographe : Caroline Lesage, assistée de Valérie Stürmer.
Secrétaire de rédaction : Isabelle Arson.
Secrétaire de rédaction pour la version anglaise : Isabelle Gilloots.
Traductrice : Lisa Davidson.
Directeur de la fabrication : Alain Alliez, assisté de Nathalie Laudat.
Responsable des ventes : Isabelle Canals (tél. : 49 25 18 12, fax : 49 25 18 01).

Beaux Arts magazine, 9, rue Christiani, 75018 Paris. Tél. : 49 25 17 17.
Fax : 49 25 17 21.
RCS Paris B 404 332 942.
Commission paritaire 65094.
Dépôt légal : mai 1996.
Photogravure Litho Art New SRL, Turin, Italie.
Imprimé en Italie. © Beaux Arts S. A.

© Adagp 1996 pour toutes œuvres de René Magritte.

Nous remercions pour l'aide qu'ils ont apportée à la réalisation de cet ouvrage Didier Ottinger, commissaire de l'exposition, Pierre Théberge, directeur du musée des Beaux-Arts de Montréal, Danielle Sauvage, directrice des communications, Denise Bissonnette, chef du service des publications, ainsi que Donald Pistolesi, traducteur au service des publications.



F6 4200
ISBN : 2-84278-200-3
9 782842 782009

R1-BJQ-094